III - 4511

Ioana Ștefănescu

O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE II

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE

Scanned with OKEN Scanner

Coperta de FLOAREA ȚUȚUIANU

Redactor: MARIANA AVANU

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE
Aleea Alexandru nr. 38
Sectorul 1, București 71273
Tel.: 312.25.43
Fax: 312.75.59
Email = fcr@tag.vsat.20

ISBN 973-577-047-4

Scanned with OKEN Scanner

Ioana Ștefănescu

O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE

II

De la Bach la Beethoven

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE
București • 1996

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

CĂTRE EPOCA DE AUR A ŞCOLII DE COMPOZIŢIE VIENEZĂ

Scanned with OKEN Scanner

Anul 1750, în care se sfârșește viața lui Johann Sebastian Bach, se impune printre datele ce pot favoriza încercările de periodicizare a istoriei muzicii culte, creația modestului cantor de la Leipzig încheind pentru multă vreme evoluția glorioasă a polifoniei. În multitudinea lucrărilor sale religioase sau laice, vocale sau instrumentale, poate fi surprinsă sinteza tuturor realizărilor stilistice intervenite în șirul celor patru secole de artă polifonică, precum și cea a unor trăsături de muzicalitate aparținând zonelor ei de înflorire (franceză, italiană, engleză – alături de cea natală, germană). Dar ceea ce dă operei lui Bach dreptul de a fi plasată pe o înălțime de hotar între epoci de creație este faptul că în realizările stilului său polifonic armonia nu mai apare ca rezultat întâmplător al desfășurării liniilor melodice componente, cursul lor începând să aibă un cadru armonic prestabilit. Este momentul în care gândirea prin sunete este din ce în ce mai captivată de infinita varietate pe care o oferă tânăra artă a relațiilor tonale. Desigur, nu poate fi vorba de o demarcație între ceea ce a fost și ceea ce a urmat acestui moment de culme, continuitatea rămânând o realitate de nezdruncinat în orice proces de evoluție artistică. Stilul omofon armonic își impusese limpezimea cu mult înainte ca cel polifonic să fi fost părăsit, după cum arta conducerii simultane a mai multor linii melodice va continua să intensifice expresivitatea unor pagini de inestimabilă valoare din creația compozitorilor clasici vienezi. Apare, astfel, justificată denumirea de epocă a primului clasicism pe care unii muzicologi au dat-o epocii lui Bach, având în vedere nu numai accepțiunea de valoare pe care noțiunea de „clasic" o are, ci mai ales importanța rolului pe care factorul armonic începea să-l ocupe în concepția creatoare. Evoluția către ceea ce ei vor numi apoi *cel de-al*

Scanned with OKEN Scanner

doilea clasicism (sau *noul clasicism muzical)* se va desfășura anevoie (de-a lungul câtorva decenii de la mijlocul secolului al XVIII-lea), într-o perioadă mai puțin cunoscută — ca una ce era umbrită de strălucirea unor nume ce o străjuiau[1] —, dar cu o însemnătate ce nu poate fi neglijată în procesul evolutiv din istoria compoziției

O scurtă privire înapoi, către ambianța în care s-au format și au creat compozitorii acestei perioade de tranziție, este plină de surprize. Uimește în primul rând avântul impresionant, nemaiîntâlnit până atunci, al muzicii instrumentale. Și nu numai în efervescența pe care o cunoaște prin intermediul unor grupuri de instrumentiști amatori (printre care școlari, studenți, meseriași, cărora li se alăturau uneori și muzicieni profesioniști), care cîntau pe străzile sau prin piețele orașelor, dar chiar în cadrul unor asociații statutar organizate. De la „serile de concert" *(Abendmusik)* inaugurate de organistul Franz Tunder și înălțate la mare strălucire de arta lui Buxtehude la orga de la Marienkirche din Lübeck, de la așa-numitele *Collegia musica* (mici organizații orchestrale de amatori care au înflorit în orașele germane și au ajuns — prin cooptarea de instrumentiști profesioniști — la formații de prestigiu[2], se trece curând la organizări de concerte pentru marele public. Modelul lor este găsit și de data aceasta în viața muzicală a Parisului, unde compozitorul A.D. Philidor inaugurase în 1725 celebrele *Concerte spirituale.* Denumirea lor a fost aleasă pentru a se sublinia finalitatea lor gravă (spre deosebire de cea a concertelor de amuzament), precum și faptul că puteau fi ascultate doar în zilele de sărbători religioase ce erau cuprinse în perioadele posturilor mari (când spectacolele de teatru erau interzise). Câteva decenii mai târziu (în 1770) François Joseph Gossec (1734–1829) — unul dintre compozitorii ce au trăit perioada clocotitoare a revoluției din 1789 — va înființa o nouă întreprindere de concerte („Concerts des amateurs"), cu o activitate ce va continua apoi (după 1780) în cadrul concertelor de la „Loge Olympique", nume ce mai figurează în istoria muzicii doar datorită celor șase simfonii pe care Haydn le-a prezentat în cadrul lor *(Simfoniile pariziene)* în anul 1786. Numele lui Haydn va da prestigiu și „Concertelor profesionale" din Londra, unde ilustrul compozitor german a condus alte douăsprezece simfonii ale sale

[1] Bach, Händel — pe de o parte; Haydn, Mozart — pe de alta.

[2] Printre primele exemple de asemenea organizații de concert sunt cele înființate de Telemann la Frankfurt pe Main sau la Hamburg.

Scanned with OKEN Scanner

(Simfoniile londoneze) în stagiunile 1791-'92 și 1794-'95. Dar nu trebuie uitat faptul că asemenea concerte publice apăruseră în viața muzicală londoneză cu trei decenii înainte, prima agenție de concerte pentru publicul londonez datorându-se inițiativei pe care Johann Christian Bach (cel mai mic dintre fiii lui Bach) și Karl Friedrich Abel[3] o avuseseră în anul 1765. De altfel, în toate orașele mari ale Europei apar asemenea organizări de concerte publice, evadarea muzicii instrumentale din saloanele aristocratice către sălile de reprezentații nou înființate însemnând o nouă demonstrație — după cea făcută cu mult înainte de genul operei — a democratizării vieții muzicale.

La acest proces de dezvoltare spectaculoasă a muzicii instrumentale, de răspândire și popularizare a ei a contribuit și treptata perfecționare a diferitelor instrumente muzicale. Răspunzînd impulsurilor date de unele îndrăzneli ivite în concepția creatoare, arta maeștrilor constructori și-a dat o contribuție inestimabilă la puritatea, amploarea și strălucirea limbajului muzical instrumental. Dintre exemplele edificatoare în acest sens se detașează realizarea lui Bartolomeu Cristofori din Florența, care — după experiențe îndelungate începute prin 1709 — ajunge să construiască (în 1720) binecunoscutul instrument cu taste și coarde lovite cu ciocănele, la care interpreții își puteau doza (prin presiunea pe care degetele lor o imprimau clapelor) o nuanțare sonoră de la „piano" la „forte", fapt ce justifică denumirea de „pianoforte" pe care contemporanii au dat-o pe atunci pianului. În ceea ce privește meritul maeștrilor lutieri din Brescia și Cremona (afirmați între 1550–1750)[4], acesta a fost determinant în întreaga evoluție a creației camerale, simfonice sau concertante. Ei au conferit viorii, violei, violoncelului și diferitelor lor variante (violone, viola de gamba, viola d'amore — dispărute între timp) posibilități de expresivitate nemaiîntâlnite în limbajul instrumental, deschizând perspective noi artei interpretative și compoziției.

Dar fenomenul cel mai important al acestei perioade de pregătire a gândirii clasice se manifestă în domeniul arhitectural. Vechea structură monotematică este treptat părăsită, începând să i se ofere discursului

3 Karl Friedrich Abel (1723–1787), muzician german născut la Köthen, cu activitate muzicală la Curtea din Dresda, apoi (din 1759) la Londra, unde a devenit celebru prin arta sa de a cânta la viola de gamba. Compozitor de simfonii, concerte, muzică de cameră.

4 Vezi volumul I, p. 272-277.

Scanned with OKEN Scanner

muzical doi piloni de sprijin în desfășurarea lui interioară, așa cum se profilează în construcția „formei de sonată", cea mai reprezentativă dintre formele arhitecturale clasice. Structurată tripartit, deci pe linia echilibrului ce se impusese și în trecut în construcția unor forme ale muzicii instrumentale (ca uvertura, fuga etc.), „forma de sonată" prezintă o complexitate caracteristică datorită contrastului marcant între două entități muzicale prezentate în prima ei secțiune (Expoziție), contrast obligatoriu și pe plan armonic, cea de-a doua temă trebuind să fie într-o tonalitate învecinată (la dominantă sau la tonalitatea paralelă a temei principale). Elaborarea materialului tematic expozitiv – plasată în secțiunea mediană (Dezvoltare) – conduce la concluzia formei (Reexpoziție) în care cele două subiecte muzicale au colorit tonal comun (cel inițial), corespunzător expresivității cucerite de-a lungul desfășurării gândirii muzicale. Acest tip de construcție va deveni obligatoriu pentru prima parte a diferitelor genuri ale muzicii instrumentale, gândite în ciclu de mișcări. De altfel, este perioada în care se conturează cu claritate și organizarea materialului muzical în cadrul ciclurilor tripartite, sau cvadripartite, prima categorie – tripartită – fiind ilustrată cu fidelitate în concepția concertului instrumental (în care două mișcări repezi încadrează o parte lentă), cea de a doua – cvadripartită – dominând arhitectura creației camerale, ca și cea a simfoniei, cu o desfășurare ce cuprind un Menuet între mișcarea lentă (a doua) și cea finală (a patra).

Fără a fi rigide, noile forme vor oglindi aspirația spre ordine și echilibru a creatorilor clasici, pilonii lor sprijinindu-le fantezia și conferind limbajului lor deosebită claritate. În acest sens, al limpezimii exprimării muzicale, un rol important cucerește factorul melodic. Forța lui expresivă conduce la înlocuirea vechiului tip de mici dimensiuni (ale cărui elemente se mențineau de-a lungul unei părți întregi din procesul polifonic), cu linii melodice mai ample. Între anii 1720 (când Mathesohn – eruditul muzician și teoretician al vremii – pleda pentru supremația melodică) și 1771 (când Johann Georg Sulzer relua ideea, afirmând că o compoziție ce nu exprimă „o vibrație a sesibilității" nu este decât un „zgomot superficial") începe să se afirme un adevărat cult pentru melodie. Și nu numai în Italia, unde forța melodică înaripase și în trecut atât muzica ariilor din atâtea opere, cât și pe cea destinată formațiilor instrumentale de către creatori (majoritatea violoniști virtuozi); și nu numai în Franța, cu strălucitorul ei Paris, unde muzica de balet și de

Scanned with OKEN Scanner

dans din saloanele regale și aristocratice imprimase creației culte un specific melodism în „stil galant", cu influență în practica muzicală a tuturor Curților nobiliare europene. La amploarea, calitatea și contrastul melodic prin care se va afirma conținutul de idei în forma de sonată (ca și în întreg discursul muzical al unui ciclu cameral, simfonic sau concertant) își vor aduce contribuția mai ales muzicienii ce aparțineau unor școli de compoziție cu înflorire în ținuturile germanice sau austriece, școli în care un rol deosebit de important încep să aibă și muzicienii cehi, angajați în orchestrele Curților nobiliare pentru marea lor măiestrie interpretativă, pedagogică și creatoare. Se detașează dintre acestea „Școala de la Mannheim", a cărei contribuție a fost dezvăluită mult mai târziu de Hugo Riemann (1849-1919). Și chiar dacă celebrul muzicolog german a dat o semnificație exagerată aportului acestui focar muzical în conceperea simfoniei moderne (în ceea ce privește creația), lui îi revine totuși marele merit de a fi îndreptat atenția cercetătorilor asupra unui stil interpretativ ce a avut implicații imediate și hotărâtoare în evoluția gândirii muzicale.

Faima școlii mannheimeze începe în anul 1745, când Carl Theodor – prinț ale cărui înclinații îndreptate mai mult spre domeniul artei decât spre cel al politicii – l-a angajat ca prim-dirijor al orchestrei sale din Mannheim (pe atunci oraș de reședință al electorilor palatini) pe Johann Stamitz – la origine Jan Václav – (1717-1757). Era fiu al unui organist din Boemia, de la care primise și educația muzicală de la tatăl său, care îi insuflase și cultul pentru tradițiile artistice ale unui ținut renumit pentru marea muzicalitate a locuitorilor lui. Prezența muzicienilor cehi – semnalată la numeroase curți princiare, după cum am mai amintit – l-a determinat pe vestitul istoriograf englez al vremii – Charles Burney (1726-1814) – să considere Boemia drept „Conservatorul Europei", după cum valoarea orchestrei de la Mannheim, alcătuită în marea ei majoritate din instrumentiști cehi, i-a inspirat cronicarului german J.A. Scheibe (1708-1776) celebra comparație cu o „armată de generali".

Primul dintre „generali" a fost deci violonistul Johann Stamitz, care – de-a lugul celor doisprezece ani cât a condus orchestra mannheimeză (din 1745 până în 1757, anul morții sale) – s-a afirmat și în compoziție. Influența italiană nu l-a ocolit, așa cum nu a ocolit creația nici unuia dintre contemporanii săi, dar din numeroase pagini ale lucrărilor sale (zeci de simfonii, de concerte, de sonate și de diferite alte lucrări camerale) reiese preocuparea sa pentru a sonda în adâncimile

Scanned with OKEN Scanner

expresivității. Pentru a materializa această aspirație, el folosește din ce în ce mai cutezător instrumentele de suflat, care ajung să înlocuiască nu numai tradiționalul bas cifrat, dar să contribuie cu coloritul lor timbral și la țesătura simfonică. Din partiturile celor aproximativ cincizeci de simfonii care ne-au fost transmise (se pare că a compus peste o sută), cercetătorii au remarcat tendința compozitorului de a introduce treptat „glasurile" acestor instrumente, celor doi corni (din primele lucrări) adăugându-li-se apoi doi flauți, două oboaie, pentru ca în ultimele simfonii să apară două clarinete și chiar două trompete.

În ceea ce privește forma acestor lucrări, Stamitz apelează deseori la arhitectura cvadripartită (cu menuetul în mișcarea a treia). Se face remarcată și tendința de intensificare a contrastului expresiv nu numai între părțile componente ale creației, dar și între elementele muzicale din interiorul lor, la care se adaugă cultivarea tehnicii de creșteri și descreșteri sonore, mult admirate de contemporani în arta interpretativă a orchestrei pe care o conducea. La aceste trăsături se adaugă și influența stilului francez, cunoscut și admirat de Stamitz în ultimii ani ai vieții, când a avut prilejul să viziteze Parisul. Succesul obținut la 8 septembrie 1754, când i se programează una dintre lucrări la *Concertele spirituale,* atinge punctul culminant la 4 august 1755 — când i se cântă *Missa în Re.* Ceea ce trebuie subliniat în personalitatea acestui talentat muzician ceh este faptul că arta compozitorului nu poate fi despărțită de cea a dirijorului din fruntea „armatei de generali", cu ajutorul căreia putea încerca și construi relații expresive ce au reușit să impulsioneze tehnica interpretativă până la adevărata virtuozitate orchestrală. „Nu există orchestră în lume care să egaleze execuțiile formației mannheimeze. Ca tunetul este «fortele» ei, ca o cascadă puternică — «crescendo»; ca un pârâu dispărând în depărtări — «diminuendo»; ca un suflu de primăvară — «piano» —, susține un poet al vremii[5]. La aceste mijloace tehnice s-ar mai putea adăuga și altele — ca de exemplu momentele de tăcere generală dinaintea unei avalanșe sonore, sau așa-numitele „Mannheimer Raketen" (circulația fulgerătoare a unui motiv de la extrema gravă a orchestrei, la cea mai înaltă) asupra cărora insistă cronicarii timpului. Ceea ce se cere a fi stabilit însă este faptul că Stamitz nu a inventat multe din asemenea mijloace de intensificare a expresiei orchestrale, ci a valorificat

5 Remarca îi aparține lui Christian Schubart (1739–1791), poet și muzician german.

Scanned with OKEN Scanner

forța lor, în aspirația sa de a transmite vibrația unui sentiment. Să amintim că celebrul „tremolo" al orchestrei mannheimeze apăruse cu un veac înainte în creația lui Monteverdi, iar „filajul" atât de admirat în tălmăcirile ei nu era deloc străin interpretării vocale. Importanța lui Johann Stamitz, a colaboratorilor săi instrumentiști și a urmașilor imediați pe care i-a avut constă în ceea ce talentul și muzicalitatea lor înnăscută a reușit să imprime actului lor interpretativ și, pe această cale, și gândirii creatoare. Haydn și Mozart s-au numărat printre marii lor admiratori, de la ultimul rămânând chiar impresionante mărturii scrise în corespondența purtată cu tatăl său de la Salzburg, datând din timpul unui popas prelungit făcut la Mannheim în toamna și iarna anilor 1777-'78.

Din prima generație de muzicieni care au contribuit la faima școlii mannheimeze face parte și Franz Kaver Richter (1709-1789), cu o carieră de violonist, dirijor și compozitor împărțită în mod egal între Mannheim și Strassburg, unde a fost numit maestru de capelă al Catedralei în anul 1769. Așa se explică numeroasele lucrări religioase (misse, motete, requiem-uri) care se adaugă la creația instrumentală realizată la Mannheim (simfonii, concerte, trio-uri, sonate).

O carieră remarcabilă a avut și Johann Christian Cannabich (1731-1798), elev și urmaș al lui Stamitz la conducerea orchestrei din Mannheim din anul 1757. Trecător și el prin Paris în anii 1764, 1766, 1772, perioadă din care datează înclinația sa pentru muzica dedicată scenei (balete, opere — în mare parte pierdute) ce se adaugă la o vastă creație instrumentală (peste o sută de simfonii, numeroase concerte și lucrări camerale) —, Cannabich se va stabili la München, oraș în care Carl Theodor, prințul elector, își mută reședința în anul 1778. Prietenia cu Mozart — cimentată la Mannheim în iarna aceluiași an — ca și admirația lui Haydn, care-l vizitează la München în trecerea sa spre Londra din 1790, au dat greutate biografiei sale. Prestigiu deosebit i-a conferit, pe bună dreptate însă, arta sa de violonist-pedagog, reflectată în activitatea câtorva generații de discipoli, din rândul cărora fac parte și fiii lui Stamitz[6], ca și propriul său fiu — Carl Konrad Cannabich (1771-1806),

6 Carl Stamitz (1746-1801), violonist în orchestra de la Mannheim între anii 1762-1770, apoi concertist virtuoz în numeroase orașe germane. Compozitor, autor de simfonii și concerte instrumentale (cele mai multe dedicate viorii). Fratele său mai mic, Ariton Stamitz (1750-1809), a trăit cea mai mare parte a vieții sale la Paris, unde s-a impus ca violonist concertist și — asemenea fratelui său mai mare — ca autor de simfonii, concerte isntrumentale și lucrări camerale.

Scanned with OKEN Scanner

ales să ocupe postul de director al orchestrei din München în ultimii șase ani ai vieții.

Acestor nume de muzicieni, datorită cărora orașul Mannheim figurează la loc de cinste în istoria muzicii, li s-ar putea adăuga numeroase altele, fiecare instrumentist component al orchestrei mannheimeze fiind un interpret virtuoz. Continuându-și activitatea la München, în noua reședință princiară, sau afirmându-se la Paris și în turnee prin diferite centre muzicale europene (unele foarte îndepărtate, ca cele din Rusia), urmașii lui Stamitz au dreptul să fie considerați drept componenți ai „Școlii de la Mannheim", ca unii ce au dus mai departe trăsăturile stilului ei interpretativ orchestral (și chiar dirijoral, având în vedere faptul că i se atribuie lui Stamitz înlocuirea conducerii orchestrei de la clavecin cu cea de la pupitrul viorii prime). Structura orchestrei pe care o admirase Mozart (cu zece-douăsprezece viori, patru viole, patru violoncele, doi-patru contrabași, cu câte o pereche de flaute, oboaie, clarinete, fagoți, corni, trompete și timpani) rămâne pentru multă vreme un model, după cum multitudinea de simfonii, concerte și creații camerale ale muzicienilor mannheimezi (dintre care o mare parte editate la Paris și răspândite apoi prin alte centre muzicale) a contribuit la fixarea formei arhitectonice a acestor compoziții gândite în ciclu de mișcări. Și dacă lucrările lor au fost tributare influenței italiene și, cu deosebire, celei franceze (fapt explicabil prin adaptarea la gustul prințului elector Carl Theodor, format în cultura franceză și mare adept al ei), în ultimul sfert al secolului al XVIII-lea se face simțită și existența unui val de influență cu direcție inversă, așa cum se conturează în creația lui François Joseph Gossec (1734–1829)[7] sau în cea a lui Carlo Toëschi (1722–1788), primul fiind un mare admirator al lui Stamitz, al doilea – unul dintre elevii săi.

Dar marea muzicalitate a artiștilor cehi a adus înviorare și în multe alte orașe ale Europei, de la Varșovia la Napoli, de la Paris la Moscova sau Petersburg. Dintre centrele muzicale din ținuturile germanice care s-au bucurat de prezența lor se detașează capitala Prusiei, Berlinul, în care regele Frederic al II-lea, flautist pasionat, crease o ambianță muzicală prestigioasă. În orchestra palatului său de la Potsdam au fost angajați cei trei frați Benda, originari din Boemia, toți violoniști și compozitori

7 Vezi p. 252-253.

Scanned with OKEN Scanner

talentați. Cel mai mare, Franz (Frantisek) Benda (1709–1786) ajunge capelmaestru al formației orchestrale și se impune în creație prin numeroase lucrări de muzică de cameră, din rândul cărora o deosebită răspândire au avut sonatele pentru vioară. Frații săi mai mici au petrecut mai puțină vreme la Potsdam, Johann (Jan) Benda (1713–1752) murind tânăr, Georg (Jir) Benda (1722–1795) preferând să călătorească în cea de a doua parte a vieții, mai ales în orașele Italiei, unde a fost cucerit de genul operei, după ce își impusese numele în creația simfonică.

Dar școala berlineză, la a cărei strălucire contribuiseră personalități venite și din alte țări – ca violoncelistul Jean-Pierre Duport (1714-1818), din Franța, de exemplu – a fost ilustrată și de muzicieni germani de valoare, ca Johann Joachim Quantz (1697–1773), profesor de flaut al regelui, compozitor fecund de creații camerale[8] și teoretician (autor al unei metode de flaut care i-a adus celebritate din timpul vieții[9]); ca Johann Gottlieb Graun (1703–1771), violonist (elev al lui Tartini), compozitor de simfonii, de „Concerti grossi", de concerte instrumentale și numeroase lucrări camerale, ales ca succesor al lui Franz Benda la conducerea orchestrei berlineze. Dar cel mai ilustru dintre muzicienii ce au contribuit la renumele școlii berlineze a fost, fără îndoială, Carl Philipp Emanuel Bach, cel de al doilea fiu pe care l-a avut Johann Sebastian Bach. Față de colegii săi de generație și de activitate din formația orchestrală a Curții de la Potsdam, al căror stil s-a menținut sub influența italiană, exprimarea sa muzicală a cucerit treptat elemente de expresivitate ce vor contribui, în bună măsură, la pregătirea căii ce va conduce la gândirea arhitecturală a clasicismului vienez. Iată-ne ajunși la unul dintre cele mai captivante subiecte din această perioadă de tranziție către noua eră din istoria compoziției culte, anume – prezența și contribuția fiilor lui Bach la transformările limbajului muzical. Patru dintre cei unsprezece fii pe care modestul cantor de la biserica Sfântul Toma din Leipzig i-a avut[10] i-au dus mai departe învățătura și aspirațiile

8 A compus în jur de 300 de concerte și 200 de piese pentru flaut pentru regele Frederic al II-lea, pasionat flautist.

9 „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" (1752).

10 După cum se știe, Bach a avut douăzeci de copii (șapte din prima căsătorie, treisprezece din cea de a doua). Zece dintre aceștia nu au trăit decât câteva zile, luni, sau foarte puțini ani, iar dintre cei care i-au luminat căminul (șase fii și patru fiice), Johann Gottfried Bernard (1715–1739) a murit foarte tânăr, iar Gottfried Heinrich (1724–1763) a contactat o boală cerebrală la 15 ani.

Scanned with OKEN Scanner

artistice, doi dintre ei (Carl Philipp Emanuel și Johann Christian) bucurându-se de glorie din primii ani ai carierei lor muzicale. Totuși, după aprecierea pe care însuși Bach-tatăl a făcut-o, cel mai talentat dintre toți fii săi a fost Wilhelm Friedemann (1710–1784). Cu un temperament avântat și cu elanuri asemănătoare celor ce vor colora și biografia lui Mozart, acest prim fiu a pornit în viață supus și harnic. Dar după ce a excelat în învățătura muzicală (pe care i-a supravegheat-o genialul său tată, ca unic profesor), ca și în cea universitară (student al Universității din Leipzig), după ce s-a impus ca organist virtuoz și improvizator talentat la Biserica Sfânta Sofia din Dresda (unde a fost angajat între anii 1733–1742) și apoi la Biserica Nôtre Dame din Halle (1746–1764) — ceea ce justifică denumirea sa frecvetă de „Bach din Halle" —, manifestările sale au tins cu înverșunare spre eliberarea de sub tutela ecleziastică sau princiară. Mai întâi părăsește postul din Halle, apoi îl refuză pe cel oferit de Curtea din Darmastadt, mulțumindu-se cu banii puțini pe care îi putea câștiga dând lecții de pian sau de compoziție la Halle, la Brunswick (din 1770), sau Berlin (din 1774), unde a trăit din greu în ultimul deceniu al vieții. O biografie de artist boem care a inspirat pana a numeroși scriitori, parte pedalând pe spiritul său de aventură, parte reliefând abateri morale ce contrastau cu prestigiul fraților săi mai tineri — unele inventate, poate, de dragul succesului de librărie. Ceea ce este sigur este faptul că după moartea lui Johann Sebastian Bach, deci după ce împlinise patruzeci de ani, viața sa apare ca fiind din ce în ce mai dezordonată. Importantă este însă amprenta pe care el a lăsat-o în domeniul creației, mărturie a unei științe contrapunctice și, mai ales, a unei fantezii creatoare remarcabile, prevestind nu numai îndrăzneli romantice, dar și nuanțe ale coloritului impresionist. Arta sa, intuită de tatăl său — care compusese pentru el numeroase pagini de inestimabilă valoare[11] — este oglindită într-un șir de cantate religioase și, mai ales, în creația sa instrumentală[12], din care se detașează compozițiile pentru orgă și cele pentru clavir (*Sonate, Poloneze, Fantezii, Preludii, Fugi*). Tânărul Mozart va descoperi și va prețui marea prospețime a stilului său, îi va copia ultimele opt *Fugi* și va crea un *Preludiu* la *Fuga nr. 8*. Totuși,

11 „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach" din 1720; primul volum din „Wohltemperierte Clavier" (1722) ș.a.

12 Simfonii, concerte, compoziții camerale (în care se face remarcată frecvent prezența flautului).

Scanned with OKEN Scanner

față de frații săi deveniți celebri, Wilhelm Friedmann Bach a fost un învins, rolul său de adevărat vizionar în ceea ce privește intensitatea expresiei muzicale găsindu-și târziu recunoașterea, după descoperirea compozițiilor sale (nepublicate și necunoscute în timpul vieții).

Cu mult mai statornică, mai echilibrată și mai împăcată cu condițiile sociale existente, a evoluat cariera fratelui său cu patru ani mai mic, Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), nume menționat anterior în legătură cu prezența muzicianului în ambianța Curții berlineze. Elev al tatălui său și student al Universității din Leipzig – ca și Friedmann –, el și-a înscris numele în istoria compoziției datorită contribuțiilor aduse în special în procesul dezvoltator al unei creații muzicale. Iată o temă inițială transformată uneori imediat după ce a fost expusă; iată și înfiriparea unei idei muzicale noi, izvorâtă dintr-o substanță emoțională ce diferă de cea care a inspirat prima temă; iată unele elemente melodice și ritmice ce fac legătura între părțile unei sonate sau chiar evidența unei intenții de unitate în desfășurarea muzicii, așa cum dictează indicația „attacca" pusă uneori de compozitor înaintea vreunui final. „Emanuel Bach este tatăl, noi suntem copiii lui", va declara în curând Joseph Haydn, referindu-se la elementele de complexitate desprinse din lucrările contemporanului său mai vârstnic cu două decenii. Fără să fi avut harul muzical cu care fusese înzestrat fratele său Wilhelm Friedmann, Carl Philipp Emanuel Bach a avut meritul de a fi adus o contribuție inestimabilă la tranziția către gândirea clasică, către ceea ce în curând se va afirma ca dramaturgie în forma de sonată. Cariera lui – de clavecinist, profesor de clavecin și compozitor – începută sub influența puternică a tatălui său, a evolut cu repeziciune către o concepție proprie. Tendințe de emancipare s-au anunțat din primii ani trăiți la Berlin, unde a fost angajat în orchestra Curții prusiene și ca profesor de muzică al prințului moștenitor, cel ce va deveni în 1740 regele Frederic al II-lea și-l va numi „Kammercembalist" al strălucitoarei sale Curți din Potsdam. Ultimele două decenii din viață (1768–1788) le-a trăit la Hamburg, ca urmaș al lui Telemann în postul de director al muzicii. Activitatea sa în aceste două mari centre muzicale i-a adus un renume răsunător, numele Bach fără inițiale desemnându-l pe el, și nu pe ilustrul său tată, așa cum se va împământeni după ce perspectiva istorică va fixa dimensiunea valorilor. Dar până atunci, realizările sale au fost cele ce au marcat puternic epoca, atât în ceea ce privește creația muzicală, cât și a scrierilor sale cu scop

Scanned with OKEN Scanner

didactic. Din prima categorie fac parte lucrările sale religioase (cantate, pasiuni, motete – cărora li se adaugă un magnificat și două oratorii), cât mai ales cele instrumentale – simfonii, concerte și un mare număr de piese pentru clavecin, dintre care o importanță deosebită au avut cele aproximativ 50 de sonate (publicate, pe rând, în volumele: *Prussische Sonaten, Wurttembergische Sonaten, Sonaten für Kenner und Liebhaber*). Alături de J.J. Quantz și de Leopold Mozart – autori de metode de tehnică și estetică interpretativă (pentru flaut - primul; pentru vioară - ultimul), Philipp Emanuel Bach a rămas celebru și prin publicarea unor lucrări teoretice, din rândul cărora cea mai răspândită a fost metoda sa pentru a cânta la clavir (*Versuch über din wahre Art des Clavier zu spielen*) apărută în două volume (primul în anul 1753, al doilea – în 1762).

Un drum propriu în cariera muzicală și-a găsit și Johann Christian Bach (1735-1782), ultimul dintre cei unsprezece băieți pe care i-a avut Johann Sebastian, la a cărui moarte el nu împlinise cincisprezece ani. Carl Philipp Emanuel îl va lua la Berlin și-i va desăvârși educația muzicală, făcând din el un clavecinist virtuoz. Dar în anii trăiți la Berlin mezinul Bach va avea prilejul să asculte și să admire numeroase opere în stil italian, ceea ce a determinat apropierea lui de un gen ce nu figurase până atunci în preocupările muzicale ale lungului șir de muzicieni din „dinastia" Bach. Este o îndreptare care se va transforma în pasiune când va ajunge la Milano – unde se stabilește între anii 1756-1762. Totuși influența lui Sammartini[13] și mai ales cea a lui Padre Martini[14], al cărui elev a fost, s-a manifestat destul de puternic atât asupra compozițiilor sale (religioase sau camerale), cât mai ales asupra carierei și acțiunilor din acea scurtă perioadă, ajungând să-l determine să treacă la catolicism pentru a putea ocupa postul de organist la Catedrala din Milano. Dar pasiunea pentru operă a continuat s-o dubleze pe aceea pentru muzica de orgă, așa cum se poate desprinde din succesul avut cu

13 Giovanni Battista Sammartni (1700-1775) – vezi pag. 32.

14 Giovanni Battista Martini (1706-1784) – muzician cu mare renume internațional, născut și mort la Bologna. Profund cunoscător al artei polifonice, ceea ce i-a atras discipoli numeroși, printre care și Mozart. A compus muzică sacră (misse, oratorii) și profană (sonate, piese pentru clavecin sau orgă, concerte, simfonii). Celebra sa bibliotecă (aproximativ 17 000 volume și corespondența sa cu personalități din epocă) a fost păstrată la Muzeul bibliografic din Bologna.

Scanned with OKEN Scanner

primele sale creații în acest gen în anul 1761, mai întâi la Torino (cu opera *Artaserxe*), apoi la Napoli (*Catone în Utica*).

Spre deosebire de felul în care a evoluat biografia tatălui său și în general a membrilor familiei Bach – care nu au părăsit ținuturile germanice –, cea a lui Johann Christian se desfășoară plină de surprize. Nu numai că scrie opere, nu numai că trece la catolicism, dar – tentat de un impresar englez – părăsește și pământul însorit al Italiei, pe care poposise pentru lărgirea orizontului său muzical, stabilindu-se pentru tot restul vieții pe cel încețoșat al capitalei britanice. Participarea sa la activitatea muzicală și teatrală a Londrei va fi intensă (în calitate de profesor de muzică al reginei și ai copiilor regali; de compozitor la King's Theater; de inițiator și organizator – alături de Karl Friedrich Abel[15] – al concertelor londoneze cu abonament, așa-numitele concerte „Bach-Abel").

În ceea ce privește creația, Johann Christian Bach și-a pus amprenta talentului și educației sale muzicale în toate genurile, de la sonată la simfonie, de la aria de concert la operă, de la divertisment la lucrări religioase vocal-simfonice. Domină cu autoritate creația instrumentală (simfonii, simfonii concertante, uverturi, concerte, sonate, trio-uri, cvartete, cvintete, etc.) Nu pot fi trecute cu vederea nici compozițiile vocale (arii, cantate), vocal-simfonice (religioase) sau opere (13 opere, toate în stil italian). Este drept că cernerea timpului a făcut să se transmită doar o mică parte din șirul lor, dar nu poate fi contestat faptul că acest ultim fiu al lui Bach („Bach milanezul" sau „Bach londonezul" – cum a fost supranumit de contemporani sau de mențiunările istorice pentru a fi deosebit de ceilalți membri ai familiei stabiliți în orașe germane) a fost pe cât de înzestrat, pe atât de înarmat cu știința de a scrie muzică. Exemple în acest sens rămân în profunzimea unor pagini (ex. *Dies irae* pentru două coruri, compuse pentru Catedrala din Milano), în ușurința de a improviza pe o temă (ex. finalul *Simfoniei nr. 6* din op.1, cu variațiuni pe tema imnului englez), în claritatea scriiturii (ex. uvertura la opera *Lucio Silla)* și mai ales în vibrația romantică a unor lucrări (ex. *Sonata în do minor* op. 5/nr. 6, *Simfonia în sol minor* op. 6/nr. 6) sau în dinamismul melodic mult admirat de Mozart. De altfel, numele lui Johann Christian Bach apare în istoria muzicii și

15 Vezi p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

datorită faptului că în anii 1764–1765 a avut prilejul să prezinte la Londra talentul neobișnuit de mare al „copilului-minune" venit de la Salzburg. Admirația pe care viitorul compozitor de geniu a avut-o pentru arta sa, rămâne înscrisă în corespondența purtată cu tatăl său, așa cum atestă, de exemplu, scrisoarea datată 10 aprilie 1782: „Vei fi aflat între timp că «Bach englezul» a murit. Mare pierdere petru lumea muzicală"[16]. „Bach englezul", cum îl numește Mozart, și-a trăit ultimii ani ai vieții în sărăcie, asemenea lui Händel, el a murit în metropola britanică adoptivă, uitat de cei ce îl aplaudaseră frenetic până nu demult. Și dacă i se reproșează o oarecare facilitate și anumite concesii făcute stilului galant — mai ales când este comparat cu fratele și educatorul său Philipp Emanuel Bach — răspunsul dat de el în vremea sa unor critici aduse rămân o mărturie a deprimării sale, sentiment de care nu au fost străini mulți artiști ai acelor timpuri: „Da, fratele meu trăiește ca să compună, în timp ce eu compun pentru a trăi".

Între acești doi frați Bach care s-au impus ca reprezentanți de seamă în viața muzicală din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, istoria muzicii înregistrează și numele lui Johann Christoph Bach (1732–1795), cel mai mare dintre fiii pe care Johann Sebastian i-a avut din cea de-a doua căsătorie. Biografia sa apare mai lineară față de cea a tatălui sau a fraților săi muzicieni, el figurând ca angajat al contelui Wilhelm von Schaumburg-Lippe (și ai urmașilor săi) la Curtea din orășelul Bückeburg (Westfalia) începând cu anul 1750 (anul morții lui Bach-tatăl) până în 1795 (anul morții sale). Deci patruzeci și cinci de ani de carieră muzicală într-o ambianță unică, liniștită, deschisă artelor și celor care o slujesc. În acest sens, este semnalată prietenia născută între muzician și Johann Gottfried Herder, poetul angajat al Curții, care a semnat textele unora dintre cantatele și oratoriile sale, între care se detașează *Copilăria lui Isus* și *Învierea lui Lazăr*. Paralel cu o bogată creație religioasă, Johann Christoph Bach a lăsat în urmă și numeroase compoziții instrumentale (simfonii, concerte, sonate, triouri, cvartete — etc.), unele cu valoare durabilă — cum s-a dovedit a fi *Simfonia în si bemol major,* ultima din șirul celor paisprezece pe care le-a compus. Influența pe care Philipp Emanuel a avut-o asupra sa nu a fost de lungă durată, învățătura primită în frageda-i copilărie de la tatăl său dovedindu-se

16 *Histoire de la Musique — Encyclopedie de la Plèiade,* vol. II, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

mai puternică și influențându-i arta de interpret (ca organist și clavecinist), de pedagog și de compozitor în perioada de maturitate. Comparându-l cu frații săi deveniți celebri, unul dintre elevii lui (K.G. Horstig) notează: „În ceea ce privește arta de a cânta la clavir, el a fost depășit de fratele său de la Hamburg (Philipp Emanuel, n.n.), ca și de fratele său de la Londra (Johann Christian) în privința artei de a crea o melodie visătoare și dulce. Cât privește pe Bach din Halle (Wilhelm Friedemann), acesta este prea cunoscut petru a mai încerca să fac o comparație. Dar Johann Christoph își depășește frații printr-un sentiment intim și profund, ca și prin perfecțiunea înlănțuirilor armonice și cea a elaborării tematice. Temele sale o dată enunțate nu sunt niciodată părăsite sau împrăștiate..." În altă parte o altă descriere: „Iubea muzica cu pasiune. Chiar când nimeni nu era în preajma sa pentru a-l asculta, el improviza de-a lungul multor ore pe piano-forte pe care îl adusese de la Londra[17]". Apare deci informația despre o vizită pe care modestul Johann Christoph i-a făcut-o fratelui său de la Londra în anul 1778, poate singurul eveniment deosebit din viața și cariera sa de la Curtea din Bückeburg. În cronicile timpului apare menționat și faptul că în această călătorie el a fost însoțit de fiul său, Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759–1845) — cel ce apare ca ultim reprezentant al acestei ilustre dinastii de muzicieni. Musik-Direktor la Minden (1787), apoi Kapelmeister la Berlin (1789), compozitor de lucrări instrumentale (dominate de genul sonatei), cunoscut în epocă prin cantata *Westphaleus Freude* compusă în cinstea lui Friedrich al II-lea, el va participa la momentul istoric al inaugurării monumentului închinat bunicului său, înălțat la Leipzig, după un secol de uitare. Era în anul 1843. De la Veit Bach — primul muzician pasionat, născut în anul 1550 — până la W. Fr. W. Ernst Bach (mort în 1845) s-au scurs trei secole de muzică pe o traiectorie a cărei culme o găsim în arta acestui bunic ilustru și care va dăinui peste vreme. Viziunea lui s-a revărsat generos asupra celor patru fii muzicieni pe care i-a avut , influențându-le gândirea muzicală. Meritul lor nu este de neglijat, având în vedere că, prin creațiile lor, ei au contribuit la evoluția sensurilor dramaturgice ale creației muzicale, ca și la cea a construcției ei. În acest ultim sens este de remarcat aportul lui Philipp Emanuel Bach — prin claritatea unor mijloace de reliefare

17 Carl de Nys: *Histoire de la Musique — Encyclopédie de la Pléyade*, vol. II, p. 136.

Scanned with OKEN Scanner

a arhitecturii muzicale sprijinită pe bitematism –, dar în ceea ce privește fondul de idei, substanța lor, se detașează talentul lui Wilhelm Friedemann Bach, tributar unei sensibilități romantice. Cu rădăcini în măreția muzicii tatălui lor – fără însă a fi fost epigonii lui –, cei patru fii Bach au evoluat ca reprezentanți ai timpului lor, acea epocă în care curentul *Sturm und Drang* dezlănțuise o caracteristică îndrăzneală în realizările artistice. Era firesc ca influența acestui val să conducă la un limbaj nou, pasionat, și în creația muzicală. Lăsând la o parte unele trăsături ale stilului „galant", care – așa cum mărturisea Johann Christian Bach – condiționau starea materială și socială a unui compozitor, exprimarea muzicală evoluează către emancipare. Survin momente de tăceri prelungite, de disonanțe reliefate, de contraste între sonorități, între tempo-uri, mai ales în compozițiile lor pentru clavir (piano-forte), ce începe să devină instrumentul preferat pentru „destăinuiri" muzicale. Ei nu puteau fi străini de ceea ce conțineau capodoperele literare ale timpului, din rândul cărora cea pe care Goethe o intitulase *Suferințele tânărului Werther* (1774) declanșase așa-numita „depresiune wertheriană" împotriva căreia însuși autorul se va strădui să lupte prin scrisul său (unul din exemple rămânând poemul *Călătorie în Harz* a anului 1777 pe al cărui text Brahms va compune peste un secol impresionanta sa *Rapsodie pentru alto, cor bărbătesc și orchestră.* Mijesc deci trăsături de fond și de exprimare stilistică ce se vor afirma în creația compozitorilor de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, explodând în clocotitoarea artă beethoveniană, cea care ilustrează fuziunea a două mari perioade din istoria muzicii culte – cea clasică și cea romantică.

Decorul în care vor înflori creațiile ce fac gloria perioadei clasice este Viena, capitala unei monarhii absolute, cea austriacă, a cărei structură multinațională (cu grupuri masive de cehi și slovaci, de croați și sârbi, de polonezi, unguri sau români, alături de germani și de localnicii austrieci) a determinat o mare varietate de substanță ideatică și de colorit stilistic în realizările artistice ale acelor timpuri. Calea către epoca de maximă strălucire a creației muzicale din metropola austriacă se conturează pe la mijlocul acestui secol al XVIII-lea. Mai întâi firav, paralel cu moștenirea lăsată de Johann Joseph Fux, care continua să conviețuiască cu muzica de operă italiană și cu spiritul galant al modernității franceze, dominant la Curtea imperială habsburgică; apoi, din ce în ce mai ferm, datorită activității unor muzicieni austrieci, cu o

Scanned with OKEN Scanner

contribuție ce-i plasează pe drept cuvânt ca reprezentanți ai „Școlii vieneze preclasice" („Viener Vorklassiker"). Dintre aceștia, se detașează aportul fraților Monn: primul – Mathias Georg Monn (1717-1750), organist la Karlskirche, compozitor al numeroase lucrări liturgice, dar și al unor compoziții camerale, simfonice și concertante. Peste două sute de ani (în 1932), Arnold Schönberg va desprinde unul dintre cele șapte concerte pentru clavecin și-l va transpune pentru violoncel și orchestră, reînviind astfel renumele predecesorului său în viața muzicală vieneză. Cel de-al doilea – Johann Christoph Monn (1726-1782) a devenit celebru ca pianist-concertist, fiindcă – în ceea ce privește creația – evoluția sa a fost mereu umbrită de faima fratelui său mai mare. Contemporan cu ei a fost Georg Christoph Wagenseil (1715-1777). Clavecinist al Curții austriece și organist al capelei imperiale, pedagog de mare renume (profesor al copiilor împărătesei Maria-Tereza), Wagenseil s-a afirmat și în creație, devenind cunoscut nu numai la Viena, dar și la Paris, unde lucrările sale au fost editate și prezentate cu succes în cadrul „Concertelor spirituale". În prima parte a vieții a excelat în lucrări liturgice și în sonate („a tre"), menținându-se, în parte, în tradiția impusă de J.J. Fux în gândirea și educația muzicienilor vienezi. Dar în evoluția sa ulterioară, simfoniile și concertele compuse pentru clavir prezintă o oarecare influență a stilului concertant italian (a concepției lui Vivaldi și a urmașilor săi), influență ce nu a ocolit pe nici unul dintre contemporaii săi. Paralel cu aceasta s-a făcut remarcată și opțiunea compozitorului pentru ceea ce forma de sonată impusese ca principiu dezvoltator în desfășurarea unei creații. Wagenseil are meritul de a fi introdus în concepția simfoniei principiul bitematismului (afirmat în sonată), merit ce-i revine în egală măsură și colegului său de generație Johann Georg Reuter (1708-1772), organist cu deosebită reputație, numit – din anul 1738 – primul maestru de capelă al Bisericii Sfântul Ștefan. Un punct de glorie în biografia acestui muzician este faptul de a-l fi angajat în corul de copii al capelei pe micul Joseph Haydn (la vârsta de șapte-opt ani) care a avut astfel darul de a culege din învățătura sa elemente de osmoză dintre vechea și noua formă de exprimare muzicală, așa cum apar ele ilustrate în începuturile creatoare ale viitorului compozitor.

Dintre aspectele de modernitate din practica muzicală a acestei perioade de tranziție spre clasicism, un rol important l-a avut creația de „divertimenti", serenade și casațiuni (piese instrumentale alcătuite din

Scanned with OKEN Scanner

mai multe părți ce se succed pe alternanță de mișcări — (repede-lent-repede etc.), cu dansuri în mișcare allegro ce încadrează părți lirice (în mișcări lente), într-o concepție asemănătoare cu cea a suitei. Sunt genuri din ce în ce mai mult iubite la Viena, care — începând de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea — figurează în creația tuturor compozitorilor ei. Gândite pentru a fi cântate fie în aer liber, fie la dineuri sau ospețe („servizio di tabula"), „divertismentele" timpului reprezintă o punte de legătură între suita preclasică și copilăria simfoniei clasice, fiind terenul de investigații și de tratări instrumentale ce a atras nu numai pana compozitorilor din „prima școală vieneză", dar și pe cea a iluștrilor componenți ai clasicismului propriu-zis — Haydn, Mozart, Beethoven — care vor da Vienei strălucire supremă și veșnică. Desigur că măsura talentului acestor compozitori (atât din prima, cât și din cea de a doua școală de compoziție din Viena) se va dezvălui cu o mai categorică forță în tânărul gen al simfoniei. „Tânăr", pentru că termenul căpătase între timp o nouă accepțiune — aceea de lucrare orchestrală izvorâtă dintr-un fond emoțional complex, care se desfășoară pe întinderea a trei sau patru părți (prima dintre ele trebuind să fie în formă de sonată în mod obligatoriu)[18]. Fiii lui Bach și compozitorii de la Mannheim, din Italia (Sammartini, Bocherini), din Franța (Gossec) sau din Viena (generația lui Wagenseil) și-au adus contribuția la cristalizarea acestui gen ce-și va desăvârși treptat concepția arhitecturală și își va desăvârși procesul plămăditor în creația lui Haydn.

Cu toată marea răspândire pe care muzica instrumentală — de divertisment sau gravă, de cameră sau orchestrală — începe să o cucerească, cu toată îndreptarea compozitorilor vremii către muzica pură, nesprijinită pe cuvânt (pe vocea omenească), viața muzicală a marilor centre europene continuă să fie dominată de genul operei, pe ambele planuri de manifestare a ei — cel al scenelor din palatele regale și aristocratice, pe de o parte, cel al sălilor destinate marelui public, pe de alta. Între timp se înfăptuiseră transformări determinante în istoria acestui gen, cel mai răspândit dintre toate, datorită legăturii ce există între creația

18 Să ne amintim de ceea ce însemna o „simfonie" de-a lungul secolului al XVI-lea (când termenul se atribuia și unor lucrări vocale sau vocal-simfonice, ex. *Sacrae Symphoniae* de G. Gabrieli) sau al XVII-lea (când se atribuia și unei piese instrumentale din desfășurarea unei opere sau unui oratoriu, pentru a se limita până la urmă doar la „uvertura" ei).

Scanned with OKEN Scanner

muzicală și transpunerea scenică. Anul 1728, în care se reprezintă la Londra *The beggar's opera (Opera cerșetorilor)* îi adusese prospețime și impulsuri de emancipare în ceea ce privește tematica[19], iar anul 1733 – al celebrei *La serva padrona* de Pergolesi[20] – impusese calități remarcabile de ordin muzical în ceea ce privește unitatea concepției și principiul veridicității artistice. Prezentarea ei la Paris, în anul 1752, a declanșat înverșunata dispută dintre „bufoniști"[21] și „antibufoniști", eveniment ce ilustra existența paralelă a celor două tipuri de operă în acea perioadă – „opera buffa" și „opera seria".

Se impune deci critica socială (satiricul și comicul) în tematica genului, și aceasta nu numai în Italia, Anglia sau Franța, unde se afirmă cu succes tendințele transformatoare, dar și în ținuturile germanice, unde începe să fie cultivată o formă națională a spectacolelor de operă comică – Singspiel-ul. Cu rădăcini în tipul de reprezentații ale teatrelor de periferie sau ale teatrelor ambulante și sub influența *Operei cerșetorilor* (tradusă în limba germană și prezentată la Berlin în anul 1743), Singspiel-ul va cunoaște o evoluție specifică în creația unor compozitori germani de renume, ca Johann Adolf Hasse (1699-1783)[22], Carl Heinrich Graun[23], Johann Adam Hiller[24], Johann Friedrich

19 Vezi volumul I, p. 387-388.

20 Vezi volumul I, p. 342.

21 Partizani ai genului „opera buffa".

22 Johann Adolf Hasse (1699-1783) – elev al lui Porpora și al lui Alexandro Scarlatii la Napoli, cu o carieră care debutează strălucit la Veneția, continuă la Dresda (de unde călătorește deseori la Londra, Paris, München, Varșovia, Berlin) și se sfârșește în sărăcie la Viena și Veneția; celebru în timpul vieții ca reprezentant al „operei seria" italiene (a scris peste 50) și compozitor talentat de muzică religioasă (11 oratorii, 10 misse etc.), de muzică instrumentală, fără ca numele său să poată supraviețui epocii în care a dominat „opera seria", deși stilul i-a fost mult admirat pentru melodicitatea și dramatismul lui.

23 Carl Heinrich Graun (1704-1759) – tenor, renumit pedagog de canto, care s-a afirmat în compoziție prin numeroase creații de operă în stil italian și a dominat în ultima parte a vieții – ca angajat al Curții prusiene – viața muzicală berlineză. Cu toată contribuția sa în domeniul operei, ceea ce a supraviețuit din realizările sale au fost partiturile de muzică religioasă, din rândul cărora se detașează *Der Tod Jesu* (*Moartea lui Isus*).

24 Johann Adam Hiller (1728-1804) – muzician german cu activitate intensă la Leipzig, ca dirijor, pedagog, critic muzical. În compoziție s-a afirmat în genurile vocale (sacre sau profane), contribuind cu deosebire la evoluția Singspiel-ului, în strânsă colaborare cu poetul Ch. F. Weisse.

Scanned with OKEN Scanner

Reichardt[25], Carl Ditters von Dittersdorf[26], Michael[27] și Joseph Haydn, pentru a se înălța pe culmi neatinse până atunci în creația lui Mozart.

Ceea ce pare a fi particularizat evoluția genului de operă din această perioadă de tranziție spre clasicism este faptul că împrospătarea lui nu a fost realizată pe solul germano-austriac pe care s-a cristalizat splendoarea noilor tipuri de creații instrumentale și orchestrale, ci pe cel francez — al Parisului — unde s-a stabilit Christoph Willibald Gluck și a compus, după ce împlinise vârsta de 60 de ani, cele mai valoroase partituri ale sale. Este compozitorul care revine la idealul renascentist al veridicității dramatice, al unității dintre acțiune (poezie) și muzică, ideal ce condusese la înfiriparea acestui gen ce concentrează manifestările atâtor arte. După două secole de îndepărtare treptată de la principiile începuturilor, el va repune muzica în serviciul acțiunii scenice și al expresiei dramatice.

25 Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) — compozitor și scriitor a cărui biografie consemnează numeroase călătorii (Boemia, Viena, Italia, Franța, Anglia, Scandinavia). Influențat de stilul operei italiene, a compus multe creații pentru scenă — printre care și Singspiel-uri — dar importanța sa rămâne în domeniul liedului (sunt semnalate în jur de 1500, o mare parte inspirate de versurile unor poeți romantici celebri, ca Goethe, Jean Paul, Ludwieg Tieck, frații Grimm, Achim von Arnim, Clemens Brentano, Novalis etc.). La acestea se adaugă câteva lucrări instrumentale, câteva partituri religioase și mai ales o interesantă contribuție literară (cu amintiri din călătoriile sale, cu explicații ale concertelor pe care le-a condus la Berlin sau în alte centre muzicale).

26 Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) — violonist și compozitor austriac care și-a făcut ucenicia la Viena și a fost angajat ca maestru de capelă al episcopului de Grosswardein (Oradea de azi) între anii 1765–1769, apoi al prințului episcop de Breslau — perioadă de mari succese în compoziție (creații camerale, concertante, simfonii, oratorii și numeroase opere) când este și înnobilat. Deși mult admirat ca interpret (de Haydn, de Mozart tatăl și fiul) și considerat deschizător de drumuri în evoluția operei comice germane (ca autor al Singspiel-ului *Doktor unde Apotheker* din 1786 — anul *Nunții lui Figaro* de Mozart), el a murit sărac, asemenea lui Hasse și Mozart, lăsând în urmă și o interesantă autobiografie.

27 Johann Michael Haydn (1737–1806).

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
(1714-1787)

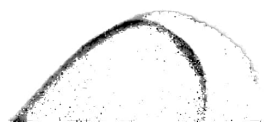
Scanned with OKEN Scanner

Chzristoph Willibald Gluck, cunoscut cu numele său înnobilat (cavaler von Gluck), a fost de fapt fiul unui pădurar german, care ar fi dorit ca el să urmeze tradiția familiei în ceea ce privește meseria, o meserie suverană peste viața și peste frumusețile naturii[1].

Dar micul Christoph Willibald aparținea altei lumi, lumea muzicii, care l-a cucerit și pe care o va cuceri curând cu armele talentului său.

Viitorul compozitor se naște la 2 iulie 1714, în localitatea Erasbach din regiunea de frontieră cu Boemia, ceea ce explică faptul că peste câteva decenii italienii îl vor numi „il divino boemo". De frumusețea ținutului natal nu-și va aminti, părinții săi părăsind acest ținut pe când el avea doar trei ani spre a se stabili la Reichstadt, unde tatăl său devine „Oberförster" pe domeniul ducesei de Toscana. Peste câțiva ani (1722) familia se va muta la Kreibitz (în serviciul contelui Kinski), apoi la Eisenberg (când tatăl a fost angajat ca „Forstmeister" la prințul Lobkowitz – 1727). Despre primii ani de școală, despre studiile sale muzicale în ținuturile Boemiei nu a rămas consemnat ceva precis, după cum nu se cunosc date nici în legătură cu originea și biografia mamei sale (în afară de faptul că a murit în anul 1733, cu trei ani înaintea soțului ei, deci când muzicianul avea 19 ani). Ceea ce se știe sigur este că între anii 1726–1730 el figurează printre coriștii bisericii din Komotau, iar în 1731 numele său figurează în matricolele Universității din Praga (fără atestarea vreunui examen de absolvire a acelui an). Se poate deduce că prințul Lobkowitz, mare iubitor de muzică, este cel care l-a ajutat să

1 Din opera *Freischütz* de Weber se poate deduce că postul de pădurar (pe care îl avea Kuno, tatăl Agathei) era onorabil.



se desprindă de intenția părintelui său de a continua meseria familiei, pentru a se dedica exclusiv cultivării talentului său. De altfel, din relatările de mai târziu ale pictorului Chr. von Mannlich – căruia Gluck i-a făcut unele destăinuiri – reiese că în perioada adolescenței sale a învățat să cânte la vioară și violoncel, că a colindat o vreme ca muzician ambulant, cântând prin bisericile din sate, pe la sărbătorile lor, pentru a-și câștiga existența. Ajutat de credincioși și, mai târziu, de prințul Lobkowitz, Gluck a reluat legătura cu familia, care-l înțelege și începe să-l ajute în pregătirea carierei de muzician. În anul 1735 ajunge la Viena, unde are prilejul să cânte în orchestra de la palatul prințului Lobkowitz și să fie remarcat de contele Lombard Antonio Mario Melezi, care-l angajează printre muzicienii de la capela sa particulară din Milano (1736). Din acest moment, calea către o carieră muzicală este larg deschisă.

Meritul mare al contelui Melezi constă în faptul că, de la bun început, i l-a încredințat pe tânărul Gluck maestrului Sammartini, cu care acesta va studia timp de patru ani arta compoziției. Giovanni Battista Sammartini (1700–1775) a fost un compozitor și un pedagog renumit, cu o carieră ce s-a desfășurat permanent la Milano. Ca organist al mai multor biserici din marele oraș lombard, a compus numeroase lucrări religioase, dar ca italian al vremii sale, el a lăsat urma numelui său și în genul operei. Totuși principala sa contribuție la istoria compoziției o reprezintă genurile muzicii orchestrale (simfonii, concerte) sau camerale (cvartete, sonate), imprimându-le trăsături ce au condus la o formă nouă în structura acestora. În acest sens numele său poate figura alături de cele ale contemporanilor săi din școlile de compoziție germane sau austriece, atât pe calea directă a creației (se estimează a fi compus aproximativ 3000 de lucrări instrumentale), cât și pe cea didactică, ca îndrumător al câtorva generații de muzicieni, din rândul cărora se desprind nume ilustre, ca cel al lui Gluck, Joahnn Christian Bach (două decenii mai târziu) sau Mozart (peste mai bine de trei decenii, în anul 1770).

Un rezultat imediat al învățăturii sale cu Sammartini s-a reflectat în partiturile unor lucrări (ca, de exemplu, cele șase *Trio-Sonate* ce vor fi editate peste zece ani la Londra). Dar entuziasmul pentru genul operei, caracteristic vieții muzicale italiene, l-a îndreptat spre creația pentru scenă, cea în care el va excela și va juca un rol istoric determinant în evoluția acestuia. Teatrul „Regio Duca" din Milano îl lansează la

Scanned with OKEN Scanner

26 decembrie 1741, prezentându-i opera *Artaserse* (pe libret de Metastasio), ceea ce a însemnat începutul unei cariere internaționale. În anul 1745 va primi comanda de a compune anual pentru acest teatru câte o operă[2], succesul lor aducându-i și comenzi din Veneția (*Demetrio* – 1742 și *Ipermnestra*[3] – 1744), din Cremona (*Il Tigrane* – 1743) sau Torino (*Poro* – 1744). Surprinde faptul că primele sale opere – ca și multe dintre cele ce vor urma – nu-l anunță pe viitorul reformator. Aceeași tematică mitologică, aceeași structură, același accent pe arii, pe virtuozitatea vocală, trăsături proprii „operei seria" la modă, pe care Gluck le preia și le cultivă. Fantezia și talentul său de creator dramatic, pe care le descifrăm în țesătura și expresivitatea melodică, sunt hotărâtoare pentru primele sale succese.

Anul 1745 îi aduce surpriza unei invitații la Londra, pentru a compune și a reprezenta la teatrul italian din Haymarket noi creații. *La caduta dei Giganti* (*Prăbușirea Titanilor*) și *Artamene* – prezentate în 1746 – n-au însemnat însă un pas înainte în evoluția compozitorului. Ceea ce a marcat biografia sa a fost, desigur, ambianța engleză – în care urma lui Purcell și prezența lui Händel erau covârșitoare. Este perioada marilor oratorii händeliene, a momentului de maximă forță creatoare din realizările ilustrului compozitor german. Și dacă pot fi surprinse unele asemănări între biografia lui Händel și cea a lui Gluck (cum ar fi, de exemplu, viețuirea lor în mare parte departe de pământul natal sau pasiunea lor constantă pentru genul „operei seria"), se poate fixa astăzi, după trecerea timpului, și trăsătura care-i deosebește în ceea ce privește aspirația lor estetică. Pentru că, în timp ce Händel a luptat pentru gloria „operei seria" italiene, creând cu perseverență noi și noi lucrări în acest gen tradițional, Gluck va evolua către restabilirea echilibrului dintre contribuția celor două arte principale ale manifestării lui – text și muzică –, dând conținutului emoțional al acțiunii un rol determinant în realizarea muzicală. Urmărind însă prima lui perioadă de creație, când Gluck culege din călătoriile sale impresii și învățături pentru mai târziu, întâlnirea lui cu Händel, cu marea lui artă, se înscrie ca un eveniment deosebit. Despre admirația pe care Gluck a avut-o pentru Händel rămâne mărturie și faptul că în camera sa de lucru a străjuit permanent

2 *Demofoonte* – 1742; *Arsace* – 1743; *Sophonisbe* – 1744; *Ippolito* – 1745.

3 *Ipermnestra* este singura operă completă rămasă din această perioadă de început (din partiturile celorlalte opere rămânând doar fragmente).

Scanned with OKEN Scanner

portretul maestrului, așa cum aflăm din descrierea cântărețului Michael O'Kelly, care l-a vizitat în ultimii ani ai vieții.

Între 1746 și 1754, când Gluck a fost numit director muzical la Burgtheater din Viena, biografia sa a continuat să fie brăzdată de numeroase călătorii, ca răspuns la comenzile primite din diferite centre muzicale. La castelul din Pilnitz (în apropiere de Dresda) i se reprezintă opera-serenadă *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* de către trupa Pietro Mingotti, căreia i se alăturase. Succesul le-a adus compozitorului și trupei o nouă comandă — opera *La Semiramida* — cu care s-au redeschis spectacolele de la Burgtheater. Către sfârșitul anului 1748 i se cântă la teatrul din Copenhaga o altă operă-serenadă — *La contesa dei Numi* — compusă pentru celebrarea zile de naștere a prințului moștenitor danez, iar în următorii ani Praga îl invită în perioada carnavalurilor pentru a-i prezenta operele *Ezio* (1749-'50) și *Issipli* (1750-'51), în interpretarea trupei Locatelli. Căsătorit între timp cu fiica unui comerciant bogat din Viena (la 15 septembrie 1750), Gluck va trăi alături de soția sa un adevărat triumf la Napoli, unde i se reprezintă opera *La Clemenza di Tito.*

Cu anul 1752 începe perioada trăită la Viena, mai întâi ca angajat al prințului J. Fr. von Sachsen-Hildburghausen, apoi al Curții imperiale. Este perioada în care Gluck compune mici opere italiene: *La cinesi, La danza, L'innoceza giustificata, Il re pastore, Tetide,* al căror mare succes îi aduce o invitație la Roma, unde i se reprezintă opera *Antigona* și unde i se conferă titlul de „Cavaler al pintenului de aur", înnobilare atât de rar cucerită de muzicieni. Era în anul 1756, anul nașterii lui Mozart.

În evoluția sa ulterioară, Gluck a fost influențat de gustul contelui Durazzo (numit director al teatrului de la Curtea imperială vieneză), care l-a îndreptat spre genurile comicului teatral francez. Prin ambasadorul austriac de la Paris sau prin colaboratori francezi (ca Favart, de exemplu), el primește modele și texte specifice vodevilurilor sau operei comice franceze, pe care le adaptează, le amplifică prin fragmente muzicale proprii, le dă un colorit și o strălucire demnă de a fi prezentate la castelul din Schönbrunn sau la Burgtheater. La această creație de importanță inferioară se poate adăuga și ceea ce astăzi se numește „muzica de scenă" pentru diferite piese (constând din uverturi, arii, intermezzi instrumentale etc.), activitate ce poate fi pusă în legătură și cu turneele făcute de diferite trupe franceze la Viena în acea epocă. Șirul acestor

Scanned with OKEN Scanner

lucrări eclipsează, desigur, evoluția compozitorului înnobilat de forul de la Roma, dar are meritul de a-i fi făcut o primă legătură cu modernitatea pariziană și mai ales cu muzicalitatea și prozodia limbii franceze. În plus, survine – datorită relațiilor lui Durazzo – cunoștința cu Ranieri da Calzabigi, colegul său de generație (1714-1795), pe cât de talentat ca poet și dramaturg, pe atât de întreprinzător ca om de teatru și de afaceri. Colaborarea cu el și cu coregraful Gasparo Angiolini va conduce la creația unor balete în spiritul tradiției franceze (*Don Juan* – 1761; *Semiramis* – 1765; *Orfanul din China* – 1744[4]) dar mai ales la concepția primelor sale opere reformatoare: *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767), *Paris ed Elena* (1770).

Meritul libretistului, recunoscut și elogiat de Gluck, rămâne de necontestat. Italian de origine, dar viețuind la maturitate un întreg deceniu în Franța, Calzabigi a cunoscut în profunzime operele lui Lully și Rameau (ultimul încheindu-și curând – în anul 1764 – cariera și viața la Paris), ceea ce a contribuit la concepția sa estetică și a determinat în mare măsură împrospătarea artei lui Gluck și îndreptarea acestuia către principiul adevărului dramatic.

Subiectul operei *Orfeo ed Euridice*[5] – condus de două idei principale, cea a suferinței eroului și cea a frumuseții cântului care-i deschide calea spre lumea umbrelor – este cel cu care începuse în anul 1600 glorioasa istorie a operei. „Cu *Euridice* – va proclama peste vreme italianul Carducci – *incomincia la novella storia*", în sensul unui gen și-a unui stil muzical nou. El se referea la „pastorala" dramatică a libretistului Ottavio Rinuccini care a inspirat, pe rând, muzica lui Iacopo Peri și a lui Giulio Caccini. Ranieri da Calzabigi reia mitul lui Orfeu în toată puritatea lui primitivă, concentrându-l la suferința mistuitoare a eroului și la acțiunea lui îndreptată către un singur țel – cel de a o readuce la viață pe Euridice. Nici o complicație exterioară, nici o intrigă nu destramă derularea acțiunii dramatice izvorâtă din iubire, care conduce permanent gândirea muzicală. Pentru înțelegerea ei, Gluck menține recitativele tradiționale, cărora le dă însă unduiri melodice și acompaniament orchestral (nu de clavecin), orchestra fiind pentru el purtătorul

4 Subiectul baletului *Orfanul din China* – ca și cel al operei comice *Peregrinii de la Mecca* atestă adaptarea compozitorului la spiritul modern din literatură și teatru, în care exotismul începea să coloreze numeroase creații.

5 Vzi *O istorie a muzicii universale*, vol. I, pag. 186.

Scanned with OKEN Scanner

de drept al istorisirii legendarei tragedii. În aceeași tendință de integrare a muzicii în adevărul dramatic, compozitorul redă corului rolul tradițional, atât de neglijat în perioada de dominație a virtuozității solistice. Intervențiile corale apar integrate organic în desfășurarea dramaturgiei scenice, asemenea comentariului orchestral, puse mereu în slujba reliefării ideilor poetice. Iar în ceea ce privește forța ariei solistice, aceasta nu este ocolită de Gluck, dar este concepută ca un moment important de concentrare a diferitelor stări sufletești și menținută în aspirația sa de exprimare veridică și gravă a sensurilor psihologice. În acest sens, se face remarcată și părăsirea vechii forme „da capo" a ariei, reluarea convențională a primei secțiuni dintr-un moment solistic ce întruchipează adâncirea și exprimarea unui simțământ puternic, întrerupând cursivitatea firească a derulării dramatice. „Muzica mea — va scrie peste puțină vreme compozitorul[6] — nu tinde decât la întărirea declamației din poezie. Este cauza pentru care nu intercalez niciodată triluri, pasagii și nici cadențe care abundă la compozitorii italieni..."

Desigur, noile sale principii de creație nu au fost ilustrate de la început cu egală autoritate, ele cucerind treptat limpezime și impunându-se de la operă la operă. Astfel, ideea unității muzicale ce-i va conduce inspirația în viitor, nu se afirmă deplin în această primă creație reformatoare a „operei seria" italiene, „simfonia" ei (uvertura) nefiind integrată în viziunea întregului. Richard Wagner va admira peste un secol această viziune și va revela meritul lui Gluck de a fi concentrat în uvertura următoarei sale opere (*Alcesta)* sensurile principalei idei dramatice. Ceea ce se cere reamarcat astăzi, privind prin perspectiva oferită de trecerea timpului, este faptul că în anul 1748 (deci cu mai bine de un deceniu înainte de a fi început colaborarea cu Calzabigi), Gluck a conceput uvertura operei *Contesa din Numi* ca un adevărat preludiu, muzica ei aunțând caracterul evenimentelor din acțiune și fiind executată fără întrerupere cu muzica scenei de debut a primului act. Fără ca uvertura la opera *Orfeo ed Euridice* să se fi integrat în această concepție de unitate anterior afirmată, muzica celor trei acte ale ei (și nu cinci, ca în tipul de „opera seria" italiană) izvorăște cu simplitate din desfășurarea poetică, relație ce va evolua spectaculos în următoarele opere. Subiectele mitologice vor rămâne în continuare sursa de inspirație a compozitorului, dar acțiunea eroilor va oglindi simțăminte puternice,

6 Scrisoare adresată ducelui de Toscana.

Scanned with OKEN Scanner

manifestate prin acțiuni înlănțuite firesc, fără artificii menite să impresioneze sau să atragă publicul – așa cum era fastul exorbitant al montărilor din „opera seria", „acrobațiile" vocale ale interpreților principali sau moda introducerii celebrelor „intermezzi" în pauzele dintre actele lor. După momentul Monteverdi din istoria operei, după cuvântul spus în continuare de Purcell în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, secolul XVIII va înregistra către sfârșitul lui un nou moment de glorie a ceea ce renascentiștii au numit „dramma per musica", prin creația târzie a cavalerului Gluck.

Pentru a înlătura orice nelămurire în privința noii sale concepții estetice, Gluck o formulează cu claritate într-o scrisoare adresată ducelui de Toscana, al cărei text va prefața peste puțină vreme prima ediție a partiturii operei *Alceste* (1769). „Ceea ce mi-am propus când am început să compun opera *Alceste* – scria el – a fost să elimin toate abuzurile pe care vanitatea nefastă a cântăreților și complezența excesivă a compozitorilor le-au introdus în opera italiană, care din cel mai frumos și grandios spectacol a devenit cel mai plictisitor și mai ridicol..."

„Am căutat să readuc muzica de operă la adevărata ei menire, care este aceea de a servi poezia, de a-i întări expresivitatea simțămintelor și succesiunea situațiilor, fără a întrerupe acțiunea sau a o face să lâncezească prin ornamente inutile..."

„M-am ferit, așadar, să întrerup un erou din patosul unui dialog în scopul de a asculta o ritornelă plictisitoare, sau să-i opresc cuvântul pe o vocală răsunătoare pentru a-și demonstra virtuozitatea vocii lui frumoase pe un lung pasaj, sau să creez o cadență orchestrală pentru ca el să-și poată lua avântul în vederea unui punct de orgă."

„Am considerat că «simfonia» (uvertura) trebuie să prevină spectatorii despre conținutul operei pe care o vor vedea, să le sugereze subiectul..."

„Am crezut, de asemenea, că cel mai mare efort al meu trebuie să se îndrepte către căutarea unei frumoase simplități și am evitat să fac paradă de dificultăți în dauna clarității..." Pentru că, sublinia el, *„simplitatea, adevărul* și *naturaleța sunt principiile frumosului în toată creația artistică"*...(s. n.) „Vocile, instrumentele, toate sunetele trebuie să tindă către un unic țel: expresia... Unirea dintre cuvânt și cântec trebuie să fie atât de strânsă, încât să nu pară poemul mai puțin croit pentru muzică decât muzica pentru poem..." Sunt idei înălțătoare care amintesc, desigur, de arta lui Monteverdi, de aspirația lui de a transmite prin

Scanned with OKEN Scanner

muzică simțăminte profunde, uneori zguduitoare, de la care se îndepărtaseră din ce în ce mai mult compozitorii în epoca de dictatură a cântăreților și comenzilor ce răspundeau gustului diferit al publicului, de la cel specific saloanelor aristocratice până la cel al teatrelor de periferie. Și nu este lipsit de importanță faptul că de data aceasta cele trei opere compuse de Gluck pe libretele lui Calzabigi nu au fost rodul vreunei comenzi. Elaborarea lor a însemnat demonstrația unei atitudini estetice reflectate într-o concepție a cărei valoare – spre deosebire de cea a atâtor opere de artă care au trebuit să aștepte uneori trecerea vremii pentru a primi recunoașterea – a fost impusă atât la Viena (în deceniul al șaptelea), cât și la Paris (în deceniul următor), cele două metropole în care opera italiană ocupa încă primul loc în rândul spectacolelor vremii.

În opera *Alceste* (1767) ne aflăm din nou în fața unui subiect dramatic, tratat simplu, fără țesătura intrigilor palpitante specifice „operei seria" italiene. Tema sacrificiului vieții în numele iubirii – pe care Wagner o va cultiva de preferință în operele sale – pe care Calzabigi a găsit-o în literatura antică *(Euripide),* i-a inspirat un libret impresionant. Alcesta este singura ființă care se oferă să moară, pentru a salva viața soțului ei (regele Admet), așa cum se învoiseră zeii. Regele revine la viață, dar află prețul sănătății sale și hotărăște să-și urmeze soția în drumul ei spre întunecatul Hades. Puterea iubirii, peste frica de moartea cea veșnică, îl hotărăște pe dreptul Hercule să intervină și să redea viața celor două victime ale zeilor neîndurători. Muzica lui Gluck urmărește tragedia eroinei nu numai cu nobilă măreție, dar mai ales cu o permanentă intenție de a sugera vibrația unor sentimente omenești de mare profunzime, ca cel din fața amenințării unei despărțiri de o ființă dragă, cel al fricii de moartea eternă, al disperării în fața unui verdict neînduplecat etc. Concepția dramaturgiei muzicale este nu numai în concordanță cu principiile estetice enunțate în prefața operei, dar depășește chiar posibilitatea de teoretizare a lor. Cotinuitatea de acțiune este oglindită permanent în desfășurarea firească a muzicii, a felului în care este tratată participarea tuturor persoajelor – principale sau secundare, individuale sau colective – la trama dramatică. Prezența colectivă (corală) pe care Gluck o experimentase cu remarcabilă varietate de colorit în opera *Orfeo ed Euridice*[7], susține permanent soarta tragică

7 Trăsături pitorești – în primul act; înfiorătoare – actul II, al infernului, cu cerberi și demoni; serafice – în ultimul act.

a eroinei, atât pe plan psihologic, cât și arhitectural (sprijinind concepția construcției) sau pictural — așa cum realizează Gluck, de exemplu, în gravitatea marșului pe care pășește cortegiul ce se îndreaptă spre templul lui Apollo pentru a-l îndupleca (actul I), moment ce va fi mult admirat de Berlioz. Wagner și Berlioz, atât de reprezentativi pentru „noul" muzical romantic, vor lăsa în scris urma admirației pe care au avut-o pentru ultimele creații ale predecesorului lor. Și dacă Wagner va cultiva cu perseverență genul operei, în care Gluck a excelat, Berlioz, simfonistul, va găsi în concepția orchestrației lui momente de frumusețe programatică, ca și de profunzime psihologică, ilustrând — după cum va mărturisi el — „vibrația durerii eterne" sau „expresia unor sentimente sublime". Flautul fusese ales de Gluck, de exemplu, în opera *Orfeu ed Euridice* pentru a evoca solistic puritatea sentimetului trăit în fața câmpiilor Elizee, în timp ce în *Alceste* se detașează tonul trist al clarinetului, pentru a nu mai aminti rolul dat de compozitor alămurilor (corni, tromboni) în unele scene de mare tensiune ale acestei opere, rol pe care îl va intensifica în orchestrația *Iphigeniilor* sale de mai târziu. Acest „mai târziu" înseamnă de fapt „perioada franceză" sau „perioada pariziană" a evoluției sale, adică ultima parte a creației și a întregii vieți. Dar până atunci el mai creează și a treia operă inspirată de limpezimea libretului lui Calzabigi, *Paride ed Elena* (1770) — fără ca inspirația sa să mai fi fost la înălțimea atinsă de primele două opere.

Trebuie semnalate și unele concesii pe care Gluck le-a mai făcut între timp stilului „seria" convențional, răspunzând unor comenzi ocazionale, ca, de exemplu: opera *Il triompho di Clelia* pe libret de Metastasio, compusă pentru inaugurarea teatrului comunal din Bologna în 1763; *Il Parnasso confuso* și *Telemacco,* ambele compuse în anul 1765 pentru a fi reprezentate cu prilejul căsătoriei lui Joseph al II-lea (prima la Schönbrunn, a doua — la Burgtheater din Viena), sau *La feste d'Apollo,* reprezentată la Parma în anul 1769, la sărbătorirea nunții infantelui Spaniei. Deci vechea celebritate de creator de „opere seria" italiene continua să-i aducă solcitări, paralel cu acțiunea de reînnoire a genului, care-și începea extinderea și asupra operei franceze. Admirat de marchizul Lebland de Roullet, atașatul francez la ambasada din Viena, și ajutat de fosta sa elevă Marie-Antoinette, fiica Mariei-Tereza, Gluck va cuceri scena operei din Paris, creând pentru ea capodopere care vor spune al treilea cuvânt important — după cele spuse de Lully și Rameau — din istoria teatrului liric francez. El solicită și primește concediu de un an

Scanned with OKEN Scanner

de la Curtea imperială vieneză și, începând din toamna anului 1773, viața și activitatea sa creatoare se vor desfășura timp îndelungat (până în anul 1780), împărțindu-se între cele două capitale europene (Paris și Viena).

Lansarea lui Gluck pe scena pariziană este semnalată la 19 aprilie 1774, cu opera *Iphigénie en Aulide*. Libretul aparținea lui Lebland de Roullet, inspirat de celebra tragedie a lui Racine. Realizarea compozitorului rămâne o impresionantă mărturie de talent muzical și dramaturgic, de la prima la ultima pagină a partiturii. Fără să fi cunoscut bine limba franceză, dar admirându-i muzicalitatea din tinerețe (în popasurile care se bănuiește că le-ar fi făcut în timpul călătoriilor sale spre Londra, sau spre Copenhaga) și mai ales în colaborarea avută cu libretiștii operelor comice compuse de el în ultima vreme pentru spectacolele trupelor franceze venite în turneu la Viena), Gluck și-a condus melodismul noilor sale opere pe unduirile prozodice ale limbii franceze, străduindu-se să adapteze miturile antice inspiratoare la spiritualitatea clasicismului literar și muzical al acestui focar de cultură europeană. Pe bogăția tiradelor lui Racine – cultivate de libretist – el a creat o dramaturgie muzicală curgătoare și convingătoare, sprijinindu-se permanent pe derularea acțiunii scenice și, mai ales, pe tensiunea stărilor sufletești trăite de eroină, de părinții ei (Agamemnon și Clytemnestra), ca și pe manifestările altor personaje individuale (profetul Calchas) sau colective (grupuri corale reprezentând partizani sau potrivnici ai eroinei). În ceea ce privește participarea colectivă la tragedie, aceasta a prilejuit compozitorului intervenția unor momente corale antifonice cu dosebită forță evocatoare a poziției lor în acțiune, precum și a unor comentarii orchestrale puternic contrastante. Intenția de simfonizare a procesului creator poate fi surprinsă de la prima pagină a partiturii, cea a uverturii, pe care Wagner o va admira și o va analiza, găsind în cuprinsul ei nu numai substanța viitoarei acțiuni, dar și zorii unor trăsături ce vor caracteriza tehnica sa componistică, cea a leitmotivului. Într-adevăr, uvertura operei *Ifigenia în Aulida* apare ca un model de originalitate creatoare, muzica ei părăsind tiparul italian tradițional (repede-lent-repede) pentru a se desfășura cu gravitate doar în mișcarea Andante, contrastul dintre idei și secțiunile formei fiind realizat prin nuanțarea intensităților sonore sau pe calea unor variații stilistice, menite să evoce principalele idei ale dramei și să pregătească, astfel, înțelegerea ei. După părerea lui Wagner, prima idee muzicală,

Scanned with OKEN Scanner

în concepția *polifonică*, o reprezintă suferința lui Agamemnon, nevoia să-și sacrifice fiica pentru a putea înduplecă zeii să dezlănțuie vânturi care să favorizeze plecarea flotei sale la luptă împotriva Troiei. Cea de a doua idee, realizată de corzi unisonic, este expresia voinței de neînduplecat a zeiței Artemis, în timp ce ultima – cântată de flaut și viori în stil armonic, evocă gingășia eroinei nevinovate, sortită sacrificiului. Mai mult decât atât, muzica uverturii se desfășoară fără întrerupere cu cea creată pentru monologul lui Agamemnon din prima scenă a operei, purtătoare în continuare a ideii principale. Unitatea de gândire, experimentată anterior în muzica celor trei opere compuse pe libretele lui Calzabigi și teoretizată cu claritate în prefața operei *Alceste,* se afirmă în această primă creație a „perioadei franceze", depășind tot ce s-a mai scris până atunci în istoria genului. „Servind poemul" – cum proclamase compozitorul în manifestul său estetic – muzica se impune ca reprezentativă nu numai pentru acest nou și principal principiu de creație, dar mai ales pentru talentul său de muzician. Mărturie în acest sens rămâne concepția muzicală a recitativelor și a comentariilor orchestrale, a celor câtorva arii tulburătoare, a momentelor corale integrate organic în derularea acțiunii. Și dacă deznodământul legendei antice (intervenția sentimentului de milă al zeiței Artemis, care o salvează pe Ifigenia și o face preoteasă a templului ei din Taurida) l-a condus pe compozitor la crearea celei de a doua „Ifigenii" *(Iphygénie en Tauride),* aceasta ar putea însemna o continuitate manifestată și peste granițele unei opere. Gluck va înscrie cu aceste două capodopere ale sale – *Ifigenia în Aulida* și *Ifigenia în Taurida* – o strălucitoare încununare a întregii perioade clasice din evoluția operei franceze, deschizând, în același timp, orizontul către o nouă concepție – cea care va evolua spectaculos în concepția compozitorilor din secolul al XIX-lea. Desigur că atributul de „reformator" pe care comentatorii i l-au conferit lui Gluck de-a lungul vremii nu se poate aplica decât în zona relației dintre text și muzică, relație în care s-a afirmat ca un convins continuator al ideii renascentiste, dând evenimentelor scenice dreptul de a determina creația muzicală. Dar trebuie să recunoaștem că aceste „evenimente" aparțin mai departe sursei mitologice antice, prelungind astfel tematica „operei seria" care facilita fluctuațiile fanteziei către efecte exterioare mult gustate de public. Un reformator în adevăratul sens al cuvântului rămâne Gluck față de castrații carieriști și față de compozitorii care

Scanned with OKEN Scanner

le-au oferit cu generozitate material muzical potrivit demonstrațiilor lor de performanță vocală. În această privință el a fixat în istoria operei un moment de atitudine estetică, ocolit până nu de mult și de marele Händel. Mai tânăr cu trei decenii față de ilustrul preclasic și mai vârstnic cu patru față de Mozart, Gluck va putea fi considerat contemporanul spiritual al genialului clasic austriac doar în jurul anului 1780, an ce precede creația operei *Idomeneo*, care anunța valoarea capodoperelor mozartiene.

Transformările survenite în evoluția lui Gluck – și acestea târzii, după împlinirea vârstei de cincizeci de ani – pot fi remarcate comparând cele două versiuni ale operelor sale *Orphée*[8] și *Alceste*, ultima versiune ilustrând o adaptare nu numai la exprimarea în limba franceză (*Orphée* pe libretul lui Moline; *Alceste* pe cel al lui Du Roullet, ambele după libretele lui Calzabigi), dar și în unele trăsături de concepție creatoare. Astfel rolul lui Orfeo, gândit inițial pentru rol de castrat, a fost transpus pentru tenor, iar finalul operei – tragic în versiunea italiană – a fost modificat în sens optimist, nefericirea eroului trezind mila și bunătatea zeilor, care redau viața Euridicei. Această nouă viziune a deznodământului a făcut loc unei concesii ce n-a putut fi ocolită de compozitorii ce au dorit să-și vadă operele montate pe scena Parisului (printre care și Wagner), Gluck fiind nevoit să compună muzica unui grandios balet final, care a contribuit, fără îndoială, la marele succes al reprezentației din seara de 2 august 1774.

Și versiunea franceză a operei *Alceste*, a cărei premieră a dirijat-o la Paris doi ani mai târziu (la 23 aprilie 1776), a însemnat un triumf. De data aceata „deus ex machina" (introdus ulterior în opera *Orphée*) era integrat în mitul Alcestei, înduplecarea zeilor încununând luminos derularea patetică a suferințelor eroinei. „Pentru această operă – va scrie însuși Gluck – timp nu există. Ea va plăcea la fel de mult și peste două sute de ani, dacă limba franceză nu se va schimba". Este o referire la admirația sa pentru muzicalitatea limbii franceze și la conștiința meritului său de a fi adaptat la specificul ei o operă creată cu ani în urmă. Dar meritul său de a fi transformat opera *Alceste* constă și în faptul că a reușit să intensifice unitatea muzicii cu sensurile literare și să accentueze tendințele de continuitate a gândirii sale muzicale, condusă permanent

8 *Orphée* este titlul sub care opera a fost prezentată la Paris și care a fost ulterior menținut.

Scanned with OKEN Scanner

de ideile acțiunii, de sentimentele eroilor ei. Poate că astăzi, după valurile de opere ce aparțin secolului al XIX-lea, cu apogeu în complexitatea dramaturgiei wagneriene, meritul lui Gluck apare estompat. Dar pentru epoca în care el s-a afirmat, pentru calea pe care a deschis-o atunci adevărului și simplității în creația dedicată scenei, importanța operelor compuse de el în „perioada franceză" este de necontestat.

Și, ca de fiecare dată în istoria artelor, afirmarea îndrăznelilor sale creatoare s-a făcut cu rezistența aprigă a partizanilor conservatori. Îndepărtarea concepției lui Gluck de efectele atrăgătoare specifice „operei seria" italiene au condus publicul parizian la noi dispute estetice, după cele recent manifestate între adepții și adversarii lui Rameau, sau dintre partizanii „operei buffa" italiene („bufoniști") și adepții operei tradiționale franceze („antibufoniști")[9]. De data aceasta conflictul a fost declanșat de literați prea puțin iubitori de muzică (ca Marmontel, La Harpe) care au considerat că tradiția operei italiene trebuie apărată de ideile „rigide" ale compozitorului german. În acest scop, ei au organizat prezența unei concurențe, invitându-l la Paris pe Niccolò Piccini (1728-1780), compozitor talentat, autor de opere „seria" și „buffa" reprezentate cu succes la Roma, ca și în alte centre italiene sau europene. Fără să fi avut nici o vină în noua dispută estetică pariziană, ca admirator sincer al operelor lui Gluck, Piccini a trebuit să-și vadă multă vreme numele opus celui al contemporanului său mai vârstnic și să aibă de suferit, din această competiție nedorită, decepții și umilințe nemeritate. Se pare că și Mozart – aflat în ultimul său popas la Paris (1778) și clarvăzător în privința valorii lui Gluck – a suferit dizgrația contelui Grimm, adept înflăcărat al „partidei Piccini". Pentru că se crease în jurul ambilor pioni ai disputei cercuri de admirație sau de ostilitate, a căror durabilitate o va hotărî doar trecerea timpului. Pentru moment însă, esența problemei care se punea – „operă" sau „dramă muzicală"? – degenerase în conflicte manifestate cu subiectivitate în presa vremii, ceea ce a avut deosebită influență asupra receptivității publicului parizian, până nu de mult atât de entuziast pentru realizarea lui Gluck. Deruta se face simțită la reprezentația operei *Armide* (1777), pe care o crease pe libretul lui Quinault, poet dramatic francez a cărui celebritate s-a datorat în mare parte muzicii create de Lully pe multe din libretele sale. Textul desuet,

9 Vezi *O istorie a muzicii universale*, vol. I, p. 342.

Scanned with OKEN Scanner

încărcat cu galanterii și momente coregrafice, nu a putut favoriza noua concepție dramaturgcă a compozitorului, care se va afirma din nou cu toată forța ei creatoare peste doi ani, la reprezentația operei *Iphygénie en Tauride*. De data aceasta, colaborarea dintre Du Roullet și tânărul poet N.F. Guillard a avut drept urmare un libret pe a cărui desfășurare inspirația compozitorului s-a putut sprijini fericit, declanșând cel mai mare dintre succesele sale pariziene la premiera din 18 mai 1779. După prima sa *Ifigenie* (în Aulida) care a fost, poate, cel mai reprezentativ model dintre operele sale novatoare, *Ifigenia în Taurida* rămâne o nouă mărturie a valorii compozitorului. Începând cu concepția uverturii, care îmbină evocări programatice (furtună) cu semnificații psihologice (zbuciumul eroinei) și cotinuând cu dramaturgia vocal-orchestrală, care prezintă o înlănțuire de forme specifice operei (recitative, solo-uri, coruri etc.) demnă de admirația lui Wagner, muzica lui Gluck este o pledoarie pentru ideea de respect față de fondul tematic al unei opere.

Cu toate acestea, următoarea operă creată de Gluck — *Echo et Narcisse* — reprezentată în toamna aceluiași an, a fost un eșec. Desigur că textul unui diplomat suedez (baronul Ludvig Theodor Tschudi), în care eroul mitului antic era simbolul unei singurătăți înviorate doar de răsunetul propriului său ecou, nu putea fi o sursă de inspirație pentru compozitorul ce însuflețise cu muzica lui personaje mitologice cu acțiuni și sentimente zguduitoare.

Cu presa defavorabilă lansată de adversarii săi, cu insuccesul ultimei sale creații, Gluck se desparte pentru totdeauna de Paris la 7 octombrie 1779. Pentru totdeauna s-a despărțit atunci și de genul în care a excelat, genul operei, cele câteva încercări ulterioare de a reface *Echo et Narcisse* sau realizarea versiunii germane a operei *Ifigenia în Taurida* (pe libretul lui J.B. von Alxinger, după cel vechi francez) fiind singurele urme de legătură cu vechea pasiune.

Din trecut mai reia lucrul la o muzică pe care o compusese cu ani în urmă pe unul dintre poemele lui F.G. Klopstock. De altfel, odele acestui contemporan al său îi inspirase de curând (după 1775) un grup de șapte lieduri pentru voce și pian, dintre care câteva *(Schachgesang, Wir und sie, Der jungling, Die Sommernacht)* se mai aud din când în când în sălile de concert, ilustrând căutările compozitorului și îndreptarea lui către „adevărul expresiei", ca și apropierea sa de trăsăturile liedului german. Acestor câtorva miniaturi vocale li se alătură cele șase

Trio-Sonate compuse la Milano sub înrâurirea lui Sammartini, alcătuind împreună micul său buchet de creație camerală. Sunt semnalate și realizări în genul simfoniei (în jur de zece, concepute în stil conservator, de uvertură), ca și a unui singur concert (pentru flaut), lucrări instrumentale care nu au ocupat un loc deosebit în preocupările și realizările lui Gluck. În afară de șirul operelor – din rândul cărora doar șase au importanță novatoare – și de cele câteva balete pe care le-a compus, doar o singură lucrare vocal-simfonică rămâne reprezentativă – un *De profundis* pentru cor și orchestră încredințat către sfârșitul vieții fostului său elev Salieri, cel care a dirijat lucrarea la slujba înmormântării sale de la Viena, la 17 noiembrie 1787.

*
* *

Din perioada imediat premergătoare momentului Mozart din istoria operei, doar două nume prezintă însemnătate: cel al lui Pergolese, care a creat un prim model de comedie muzicală; și cel al lui Gluck, care a deschis larg calea către concepția modernă a dramei muzicale. Acest merit, care nu i se poate atribui nici marelui Händel, este inestimabil. Mulți contemporani conservatori i l-au contestat, reproșându-i, printre altele, faptul că subiectele operelor sale rămân înrădăcinate în aceeași sursă de inspirație, ca și cele ale „operelor seria" italiene (mitologia antică). Dar din tematica legendară, Gluck a ales subiecte ce au pledat pentru forța și frumusețea morală a eroilor ei, ideea sacrificiului, a renunțării la viață pentru o idee, tematică ce a dominat cu claritate perioada finală a evoluției sale, singura importată pe plan istoric. Desigur că nu poate fi ocolit faptul că Gluck face parte dintre puținele cazuri de compozitori care au cucerit celebritate internațională de la primele manifestări prin opere bazate pe o concepție conformistă (concepție menținută timp de trei decenii), pentru ca doar către apusul vieții (după împlinirea a cincizeci de ani) să fi realizat adevăratele capodopere, *în stil opus celui în care a excelat* (s.n.), cu scopul de a reda muzicii „adevărata ei menire". „Am crezut (a mărtursit el cu mare responsabilitate în manifestul său estetic publicat ca prefață la opera *Alceste)* că cel mai mare efort al meu trebuie îndreptat spre căutarea unei frumoase simplități și am evitat să fac paradă de dificultăți în dauna clarității"...

Scanned with OKEN Scanner

pentru că „simplitatea, adevărul și naturaleţea sunt principiile frumosului în toată creaţia artistică". Și, dacă tematica mitologică tradiţională face legătura dintre opera lui și trecut, nu poate fi trecut cu vederea faptul că esenţa acestei tematici (a sacrificiului pentru o idee) pregătește apariţia unui nou tip de operă din istoria muzicii, „opera salvării", care va fi lansată imediat după revoluţia franceză din anul 1789. Fără să-și fi propus și fără a fi întrezărit acest lucru, Gluck a influenţat, prin specificul tematic ales, fondul ideatic al multor opere compuse în secolul al XIX-lea. Ceea ce el a realizat însă și a subliniat în corespondenţa premergătoare stabilirii sale la Paris a fost intenţia de a deschide calea unui tip de operă cu caracter internaţional. Cu o educaţie și o evoluţie artistică sprijinite pe ambianţe diferite (germană, cehoslovacă, italiană, austriacă, franceză), el a considerat posibilă o asemenea demonstraţie de sinteză, ceea ce nu a reușit decât parţial. Pentru că, asemenea lui Lully, străin de limba și cultura franceză, el a înţeles să adapteze muzica ultimelor sale opere la specificul prozodic și spiritual teatrului parizian, creând — după Lully și Rameau — un nou model de operă clasică. Ideea unităţii dramaturgiei muzicale, pe care Wagner o va elogia în scrierile sale, frumuseţea picturală a paginilor orchestrale — mult admirată de romanticul Berlioz — și mai ales „la bella simplicita", prin care a reușit să dea glas simţămintelor zguduitoare ale eroilor aleși, sunt argumente care impun importanţa rolului avut de creaţia sa în gândirea muzicală și estetică a vremii. Cu această concluzie fixată de perspectiva istorică, Gluck ocupă un loc aparte în capitolul de aur al clasicismului muzical, cu ai cărui primi reprezentanţi i s-a împletit, în parte, viaţa.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA a II-a

CAPITOLUL I

FRANZ JOSEPH HAYDN

(1733 – 1809)

Scanned with OKEN Scanner

„M-am născut în 1733 (sic!), în ultima zi a lui Martie, în târgușorul Rohrau din Austria inferioară, aproape de Prugg, de pe Leitha. Tatăl meu era rotar de meserie și lucra în serviciul contelui Harrach (a cărui rezidență era la Rohrau) și era din fire mare amator de muzică. Cânta la țiteră fără să fi cunoscut o notă muzicală și, la cinci ani, cântam și eu corect toate piesele simple (din repertoriul său), ceea ce l-a determinat să mă încredințeze unei rude apropiate, directorul școlii din Hainburg, ca să învăț muzica și tot ce se cere să știe un copil. Dumnezeu atotputernic, către care îmi îndrept cea mai profundă recunoștință, m-a înzestrat cu un asemenea har, mai ales în ceea ce privește muzica, încât la șase ani știam să cânt messe de la tribună și să cânt puțin la clavecin și vioară. Aveam șapte ani când regretatul maestru de capelă von Reuter[1] a trecut prin Hainburg și a auzit din întâmplare vocea mea firavă, dar agreabilă. El m-a luat cu dânsul la școala de muzică pentru coriști (de la Catedrala Sfântul Ștefan din Viena), unde, pe lângă învățătură, am învățat arta de a cânta vocal, la clavecin și vioară cu profesori excelenți. Până la optsprezece ani vocea mea de soprano a avut mare succes nu numai la catedrală, dar și la Curte. Am sfârșit însă prin a-mi pierde vocea (de soprano) și a trebuit să duc ulterior o viață de mizerie timp de opt ani, dând lecții unor eleve tinere. Cât de numeroși sunt oamenii de geniu care se risipesc trebuind să-și câștige pâinea, neavând timp pentru studiu. Am trecut și eu prin această experiență și nu aș fi putut profita de puținul pe care-l știam, dacă, datorită zelului meu pentru compoziție, nu aș fi compus dinainte vreme,

1 Vezi p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

de-a lungul nopților. Compuneam cu grijă, dar nu prea corect, până când am avut norocul de a învăța adevăratele principii de compoziție cu celebrul maestru, domnul Porpora[2], care se afla pe atunci la Viena[3]..."

Sunt cuvinte scrise de Haydn în anul 1779 (pe când avea 47 de ani) care punctează cu sinceritate primii pași făcuți de el pe drumul carierei sale artistice. La aceste date se cer adăugate câteva amănunte prin care să se poată explica atât contradicțiile ivite în scrisul biografilor săi, cât și unele aspecte specifice din evoluția sa ulterioară. Astfel, nu poate fi neglijat faptul că Haydn s-a născut dintr-o familie originară din Burgenland, în acea vreme ținut austriac de frontieră, populat multinațional (cu șvabi, croați, boemieni, unguri – pe lângă localnicii austrieci), ceea ce i-a făcut pe unii comentatori să-i atribuie altă naționalitate decât cea austriac-germană, stabilită cu precizie (pe baza documentelor de arhivă) de către muzicologul german Erns Fritz Schmidt (1904-1960). Așa cum se va întâmpla și în cazul lui Beethoven, data nașterii lui Haydn (semnată când la 31 martie, când la 1 aprilie a anului 1732) este dedusă din actul care a înregistrat ziua botezului, act în care figurează cu prenumele de Franz Joseph, rareori folosit de biografi.

Mai trebuie adăugat și amănuntul că era fiul lui Mathias Haydn și al Annei Maria Koller (și ea în serviciul contelui Harrau până la căsătorie) și mai ales faptul că, referindu-se la tatăl său în puținele rânduri autobiografice citate, Haydn nu amintește decât calitatea lui de a fi fost „mare amator de muzică din fire". Este singura trăsătură care se detașează din rândul amintirilor sale, singura demnă de a-l fi caracterizat. Despre viața aspră pe care a dus-o în casa lui, în care s-au născut doisprezece copii[4], dintre care șase n-au putut supraviețui, despre lipsurile în care a crescut nu pomenește. Nu va pomeni nici de bătăile pe care le-a primit ca mic corist la Catedrala Sfântul Ștefan, nici faptul că, o dată cu schimbarea vocii, a fost dat afară fără milă, după cum va trece cu vederea și umilințele trăite în casa compozitorului Porpora,

2 Nicolò Porpora (1686-1766) – compozitor napolitan și profesor de canto cu mare prestigiu în epocă. Autor al numeroase opere („seria" și „buffa"), ca și al unor lucrări vocal-simfonice sau camerale – din rândul cărora sonatele pentru vioară ocupă un loc deosebit în repertoriul preclasic. Muzician cu o activitate intensă, împărțită între orașul său natal și alte mari centre muzicale (ca Veneția, Dresda, Viena, Londra – unde a fundat „Opera of the nobility", care a rivalizat cu activitatea lui Händel).

3 *Lettres de grands musiciens*, Paris, Ed.Corrêa, 1941, p. 43.

4 El fiind al doilea din șirul celor doisprezece copii, dar primul băiat.

Scanned with OKEN Scanner

care-l angajase ca acompaniator al elevilor săi și copiator de note. Față de toți muzicieii care au intervenit în anii formării sale muzicale, Haydn nu are decât cuvinte de recunoștință. Nici o aluzie la duritatea lor, la lipsa lor de mărinimie (semnalate în documente ce nu-i aparțin) nu umbrește amintirea despre ei, ca unii ce au contribuit la cunoașterea și înțelegerea unui univers miraculos și sublim — cel al sunetelor — singurul în care dorea să trăiască. Și despre cei „opt ani de mizerie" pe care i-a trăit la Viena, înainte de a fi angajat de Porpora, Haydn amintește în treacăt. Sunt ani în care a cântat în mici ansambluri instrumentale ce mișunau pe străzile orașului, unele angajate de bogătași pentru a face serenade („Nachtmuzik"), altele pentru a acompania dansul în zile de sărbătoare. Ani cu câștig mic și nesigur, chiar atunci când era vorba de acele „lecții date unor tinere eleve" despre care pomenește cu atâta amărăciune în rândurile sale. Trebuie să fi fost cumplit de grei acești ani, dacă un slujitor al muzicii dovedit atât de răbdător, de modest și de îngăduitor îi numește „de mizerie". Important este faptul că în acest „intermezzo" al vieții i s-a deschis orizontul creației. Este momentul în care începe să compună pentru micile formații în care cânta numeroase divertimenti, serenade, dansuri, marșuri — genuri care îl atrag, adăugându-se la cele pe care le cunoștea din practica de corist bisericesc. Dar, mai presus de toate, tânărul Haydn are revelația muzicii lui Carl Philipp Emanuel Bach, a sonatelor sale pentru pian, al căror limbaj — cu mult mai limpede decât cel al polifoniei cu care se familiarizase — îl farmecă. Manualul său *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* va sta, alături de sonate, la baza învățăturii sale de autodidact, căreia i se va adăuga în curând cea pe care o va primi de la Porpora, unicul său profesor. Fără ca lecțiile cu acest celebru maestru al vremii să fi avut un ritm riguros, ele au avut meritul de a fi făcut ordine în cunoștințele muzicale pe care Haydn le-a cules din practica sa de corist și — în ultimii ani — de instrumentist în ansambluri ambulante, la care s-au adăugat învățăturile desprinse de el din tratatul de contrapunct al bătrânului Fux, sau din cel de cântat la instrumente cu claviatură de Philipp Emanuel Bach. În ceea ce privește practica sa de acompaniator al elevilor lui Porpora, aceasta l-a pus în contact cu stilul bel-canto italian, ceea ce însemna artă melodică, artă armonică, grație, lirism. La fondul de muzică populară de diferite surse naționale cunoscută din copilărie, a cărei varietate melodică și ritmică lăsase urme adânci, la muzica religioasă ce

Scanned with OKEN Scanner

i-a hrănit sufletul și bucuria de a cânta de-a lungul anilor de ucenicie trăiți pe lângă catedrala vieneză se adaugă acum admirația pentru muzica de operă și stratificarea stilului ei melodios în ansamblul cunoștințelor sale muzicale. Faptul că lua masa cu servitorii casei Porpora, că era obligat să poarte un costum-uniformă, că primea doar șase ducați pe lună nu a avut importanță pentru Haydn. Important pentru el era să asculte și să învețe muzica. Ceea ce pentru fiul lui Leopold Mozart – copilul-minune ovaționat prin saloane regale și imperiale – va însemna o stare de nesuportat, pentru fiul meseriașului din Rohrau, crescut printre străini, a însemnat un adevărat noroc. Din acest „noroc" de care amintea cu splendidă candoare în rândurile mai sus citate, făcea parte și contactul pe care l-a putut avea cu numeroși muzicieni sau intelectuali ce se perindau prin Viena sau prin stațiunile balneare în care își urma stăpânul în timpul vacanțelor. Așa i-a cunoscut pe Gluck, pe Wagenseil, muzicieni celebri cu aproximativ douăzeci de ani mai vârstnici decât el, sau pe tânărul Carl Ditters von Dittersdorf – care va figura în biografia sa de mai târziu ca participant (violonist) la primele audiții particulare ale cvartetelor pe care Mozart i le va dedica. Printre numele celor pe care Haydn i-a cunoscut în timpul serviciului la Porpora figurează și acela al baronului Karl Joseph Fürnberg, care i-a intuit talentul și l-a invitat la reședința sa din Weinzierl. Acolo a petrecut câteva vacanțe fericite, având prilejul să nu mai fie „vioara a doua" ca în casa lui Porpora, ci să conducă formația unui cvartet de instrumentiști amatori talentați (din care făcea parte și violoncelistul Albrechtsberger, fratele compozitorului austriac bine cunoscut pe atunci[5].

Nu au rămas consemnate cu precizie vacanțele pe care Haydn le-a petrecut la moșia lui Fürnberg, dar ceea ce se știe este faptul că primele *12 cvartete* (opus 1 și 2) din șirul cvartetelor de coarde care-i vor conferi denumirea de „părinte al cvartetului clasic", au fost rodul ambianței muzicale trăite de el în anii 1755–'56 la Weinzierl.

Ce experiență componistică avea pe atunci tânărul creator? Nici la această întrebare nu se poate răspunde cu precizie, deoarece dintre toate compozițiile ce au precedat lista de opusuri, doar trei pot fi citate: *Missa brevis* (în fa major), compusă de Haydn în jurul anului 1750 și regăsită

5 Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), organist, pedagog compozitor și teoretcian austriac, cel cu care Beethoven va lua lecții de contrapunct și fugă în anul 1794.

Scanned with OKEN Scanner

de el cincizeci de ani mai târziu; *Missa brevis alla cappella (în sol major)* și *Cvartetul pentru coarde în mi bemol major,* descoperite în secolul nostru, ultima figurând în catalogul de lucrări ca opus 1 (nr. 0), anticipând seria primelor cvartete (nr. 1-6). În rest, o multitudine de compoziții împrăștiate ce-și așteaptă recunoașterea, semnalate a fi fost cântate, dar pierdute. Astfel, sunt pomenite o serie de lucrări pentru diferite slujbe religioase (comandate sau nu de bisericile de pe la periferia Vienei, unde era angajat să cânte la orgă sau la vioară), de mici piese pentru clavecin scrise pentru primele sale eleve și mai ales de *Divertimenti* pentru formații de suflători, de corzi (sau mixte) din care făcea parte ca instrumentist ambulant. Mai mult se știe despre farsa muzicală populară intitulată *Der krumme Teufel (Diavolul șchiop)* jucată cu mult succes în acea vreme nu numai la Viena, dar și la Praga sau în alte câteva orașe germane, lucrare pe care Haydn a scris-o pentru actorul și impresarul vienez Bernadon, intitulând-o „comedie muzicală".

Din anul 1759 viața lui Haydn începe să se limpezească. Datorită recomandării baronului Fürnberg el este angajat ca director muzical și compozitor al Curții contelui Ferdinand Maximilian Morzin de la Lukavec (Boemia), unde activitatea sa de instrumentist și profesor, de organizator și conducător al seratelor muzicale îi dădea răgazul să studieze partituri iubite și să-și încerce talentul și știința în creație. Din această perioadă trăită în casa contelui Morzin datează prima sa simfonie *(Simfonia în re major),* precum și numeroase piese ocazionale *(Divertimenti)* pentru orchestră de suflători sau cu componență mixtă, după cum datează și un eveniment biografic care-i va umbri cursul vieții — căsătoria sa cu Maria Anna Keller (din 1760). Biografii lui Haydn au comparat-o adeseori cu celebra Xanthipa, asemănând prezența ei chinuitoare în viața blajinului muzician cu cea pe care a fost nevoit să o suporte Socrate. Era pe cât de bigotă, pe atât de egoistă, pe cât de inconștientă de valoarea soțului ei, pe atât de egocentrică. „Mi-a făcut mult sânge rău", va mărturisi compozitorul violonistului Baillot în anul 1805, cinci ani după moartea ei, ceea ce trădează multă amărăciune, având în vedere că mărturisirea venea din partea unui om care nu avea decât laude pentru semenii săi. Amănuntul aparține lui Carl Ferdinand Pohl (1819-1887), organist și muzicolog german (căruia i se datorează o amplă monografie „Joseph Haydn"), care îi adaugă și următoarea apre-

Scanned with OKEN Scanner

ciere: „Numai un temperament ca al lui a putut suporta soarta tristă pe care i-a hărăzit-o asemenea căsnicie, mai ales că aceasta era lipsită de copii".

În anul 1761, contele Morzin a fost nevoit să renunțe la luxul de a finanța o orchestră și Haydn a fost imediat angajat ca al doilea capelmaestru la Curtea familiei princiare Eszterházy, una dintre cele mai bogate familii aristocratice din Imperiul habsburgic. El va crea de-a lungul a trei decenii sub oblăduirea a patru prinți suverani, bucurându-se permanent de admirația lor. Primul, Paul Anton Eszterházy, va muri în anul următor semnării contractului (datat 1 mai 1761), lăsând locul fratelui său Nicolae, supranumit „Magnificul". Și pentru că acest al doilea stăpân Eszterházy cânta cu pasiune la bariton (sau viola di bordone, instrument înrudit cu viola da gamba), Haydn va fi nevoit să compună nenumărate piese pentru repertoriul său, majoritatea pierdute, asemenea atâtor altor manuscrise aparținând acestei epoci timpurii din evoluția compozitorului. Până în anul 1766, reședința de vară a familiei princiare a fost la castelul din Eisenstadt, localitate pitorească din apropierea Vienei. Dar în vacanța estivală a acelui an prințul Nicolae va deschide porțile unui nou palat — poate cel mai impunător, ca lux și arhitectonică, din toate câte s-au construit în această epocă de strălucire a aristocrației habsburgo-ungare — plasat în sudul lacului Neusiedler (în localitatea Fertöd de azi). Biografii transmit numeroase amănunte despre splendoarea acestei noi reședințe princiare (cu 126 de camere, cu sală de teatru, de concert, de bal etc.), a cărei construcție a costat peste treisprezece milioane de florini (într-o vreme în care un salariat ca Haydn primea în jur de 400 florini pe an). Deși ornamentarea definitivă a castelului va fi termiată în 1784 — când se va face inaugurarea cascadei ce preceda intrarea — frumusețea vacanțelor petrecute în această nouă reședință își are începutul în anul 1766, anul în care Haydn devine conducătorul principal al vieții muzicale de la Curtea „Eszterháza", succedându-i lui Gregor Joseph Werner. Pe lângă îndatorirea de a conduce activitatea orchestrei și a grupului de cântăreți angajați, de a compune pentru concertele și spectacolele de operă programate, ca și pentru slujbele religioase sau balurile de la castel, contractul prevedea și alte răspunderi împovărătoare (ca aceea a păstrării instrumentelor, a partiturilor) sau obligații umilitoare (cum era aceea de a purta o anumită uniformă). În această ambianță, care rivaliza cu cea de la Versailles, va trăi Haydn în timpul lunilor de vară dintre anii 1769-1790,

Scanned with OKEN Scanner

iarna urmându-și stăpânul la Viena, iar uneori – în lunile de primăvară sau de toamnă – și la frumoasa reședință din Eisenstadt. Față de contemporanii săi muzicieni, ale căror biografii sunt mereu brăzdate de călătorii, Haydn creează an de an în același cerc restrâns vienez, fiind primul dintre muzicieni care i-a dat o faimă nepieritoare.

Nemuritoare a rămas și denumirea de „papa Haydn", izvorâtă din comportamentul său blând și ocrotitor față de instrumentiștii din orchestra pe care o conducea. Despre felul în care i-a apărat, despre tactul cu care a reușit să înduplece voința stăpânului suprem s-au scris pagini înduioșătoare. Urma bunătății, a umorului și chiar a diplomației sale (în sensul bun al cuvântului) a rămas înscrisă pentru totdeauna în concepția programatcă a finalului uneia dintre simfoniile compuse în anul 1772 – *Abschieds-Synphonie (Simfonia despărțirii),* nr. 45, în fa diez minor. Așa cum se știe, instrumentiștii angajați în orchestra Curții nu puteau fi însoțiți de familie în perioadele petrecute de suveranii lor la reședințele de vară. Cum prințul Nicolae părăsea Viena de prin luna mai pentru a se stabili în somptuosul castel „Eszterháza" până târziu, când dădeau ploile toamnei, ei duceau dorul căminului vreme îndelungată, mai ales în perioada de vacanță a copiilor lor. Pentru a răspunde rugăminții acestora de a cere stăpânului învoirea de a-i lăsa să plece câtva timp acasă, Haydn, cu totul dezinteresat – neavând copii și nefiind fericit în căsnicie –, a avut fantezia de a încheia muzica *Simfoniei în fa diez minor,* ce urma să aibă prima audiție , cu o aluzie la starea de spirit a interpreților ei. El a eliminat, pe rând, din partitură câte un instrument din cele ce compuneau ansamblul, interpreții părăsind unul după altul pupitrele lor cu pași domoli (mișcarea – deși finală – fiind lentă), după ce suflau emoționați în lumânarea de deasupra știmei (gest ce a determinat în epocă și denumirea de *Simfonia lumânărilor*). Pe estrada din ce în ce mai întunecată au rămas doar doi violoniști pentru a încheia această glumă muzicală, al cărei ecou a fost receptat mai puternic de prinț decât dacă i s-ar fi adresat o cerere banală, scrisă și semnată de șeful de orchestră. Sunt multe exemple culese și transmise de biografi despre ocrotirea pe care „papa Haydn" a arătat-o muzicienilor Curții, despre bunătatea și înțelepciunea cu care el reușea să învingă voința stăpânului suprem. Există și documente din care aflăm despre anumite stări apăsătoare – justificate de viața sa de familie sau de tratamentul acordat muzicienilor angajați –, dar acestea apar estompate de fericirea pe care

i-o dădeau siguranța materială cucerită atât de târziu și acel climat de liniște în care putea crea. Mai mult decât atât, Haydn avea posibilitatea de a experimenta ideile noi din limbajul său muzical cu o orchestră de instrumentiști pe cât de buni, pe atât de devotați.

În acest climat de prețuire a dat la iveală compoziție după compoziție în cele mai diferite genuri vocale sau instrumentale, liturgice sau laice. Cele destinate saloanelor în care se concerta sau se dansa domină cu autoritate realizările sale din prima perioadă de creație, numeroaselor divertimenti și casațiuni, uverturi și simfonii, sonate și cvartete, adăugându-li-se și muzica pe care el o creează pentru comediile muzicale (de tip „buffa" italian) ce se montau cu deosebit fast la Curtea prințului Nicolae. Ceea ce trebuie subliniat, pentru a cunoaște evoluția acestui mare talent ce precede momentul Beethoven din istoria muzicii, este faptul că până târziu, la vârsta de 50 de ani, Haydn nu poate fi detașat de generațiile de compozitori care au meritul de a fi făcut tranziția către perioada clasicismului vienez. Asemenea italianului Sammartini sau francezului Gossec, asemenea fiilor lui Bach, a reprezentanților Școlii de la Mannheim sau a câtorva dintre compozitorii Vienei, el s-a menținut multă vreme în stilul ce ilustrează trecerea spre claritatea armoniei și arhitecturii clasice. De data aceasta, implicațiile biografice s-au manifestat cu deosebită forță, fiul rotarului din Rohrau fiind lipsit de o educație muzicală organizată (pe care a cucerit-o singur, cu o rară perseverență, având-l ca unic profesor de compoziție pe Porpora — și aceasta târziu și pentru scurtă vreme). Trăind apoi în izolarea pe care i-a oferit-o cercul familiei Eszterházy, fără să fi putut călători, fără să fi avut contact cu noutățile timpului, evoluția sa către cucerirea gândirii și a limbajului muzical clasic a fost îndelungă, în jur de trei decenii. Și totuși, în ciuda acestui fapt, arta sa începe să fie cunoscută și dincolo de granițele Imperiului habsburgic, mai ales după anul 1766, când prințul Nicolae deschide larg porțile noului său palat din sudul lacului Neusiedler, invitând aristocrați de pretutindeni la grandioase ceremonii estivale. Evenimentul suprem este semnalat în vara anului 1773, când împărăteasa Maria-Tereza onorează acest Versailles ungar cu vizita ei, zi memorabilă, încheiată cu un concert în care Haydn dirijează o nouă simfonie a sa — *Simfonia în do major* (nr. 48) — care de atunci circulă sub denumirea de *Simfonia „Maria-Tereza"*. Câțiva ani mai târziu, când compozitorul va împlini 45 de ani (în 1777), un deosebit răsunet va

avea și concertul pe care el și orchestra sa îl va susține în somptuoasa sală a palatului Schönbrunn. Numele modestului muzician născut la Rohrau începe să figureze nu numai în publicațiile vieneze (în care este denumit „der Liebling unserer Nation"), dar și în străinătate, unde edituri de prestigiu încep să-i solicite și să-i imprime lucrările. La Leipzig, la Amsterdam, la Bratislava și Praga, la Paris și Londra – pentru a nu mai aminti de interesul pe care-l demonstrează Editura Artaria din Viena în această privință – compozițiile lui Haydn se tipăresc și se răspândesc, încântându-i pe iubitorii de muzică din marile centre muzicale europene.

Printre marile evenimente ale vieții lui Haydn din această epocă de continuă glorie se impune întâlnirea cu Mozart, care părăsise Salzburgul natal pentru a se stabili la Viena (mai, 1781). Suntem deci în pragul unei epoci istorice noi, cea în care începe emanciparea muzicienilor, eliberarea lor din starea de dependență impusă de autoritatea stăpânului – bisericesc sau aristocrat – care le dominase viața și arta de-a lungul atâtor secole de feudalism. Câteva mărturii scrise rămase de pe urma lui Haydn atestă menținerea lui în vechea concepție de supunere: „Am fost numit – transmitea el Leonorei Zoller – capelmaestru pe lângă alteța sa prințul, alături de care doresc să trăiesc și să mor". Sau: „Năzuința mea este să nu ofensez nici aproapele, nici pe bunul meu prinț și – cu deosebire – nici pe milostivul Dumnezeu". Fără să fi avut mentalitatea lui Mozart – al cărui strigăt de revoltă răzbate mereu din rândurile trimise de el tatălui său –, Haydn va deveni nu numai prietenul devotat al acestui muzician de geniu, mai tânăr cu 24 de ani decât el, dar și unul dintre cei mi entuziaști admiratori ai săi și chiar un colaborator în interpretarea unora dintre creațiile sale camerale din intimitate. Celebră rămâne seara de 10 februarie 1785, când a participat la prezentarea ultimelor trei cvartete ale ciclului pe care Mozart i le dedicase, alături de Dittersdorf (vioara a I-a), de autor (violă), de compozitorul ceh Johann Baptist Vanhal (violoncel), în fața lui Leopold Mozart, în cinstea căruia se pregătise această demonstrație de artă camerală. Admirația pe care Haydn a avut-o pentru arta lui Mozart rămâne înscrisă în cuvintele pe care el le-a adresat atunci, cu mare emoție tatălui acestuia – după cum consemnează biografii celor doi clasici: „Vă declar, ca om de onoare și în fața lui Dumnezeu, că fiul Dvs. este cel mai mare compozitor pe care l-am cunoscut vreodată. El are geniu și, pe deasupra, cea mai deplină știință a compoziției". Nu poate fi trecută cu vederea nici

marea prețuire pe care compozitorul mai tânăr a avut-o pentru cel vârstnic, așa cum se poate deduce din dedicația pe care el a făcut-o ciclului de șase *Cvartete pentru coarde* (K.V. 387, 421, 428, 458, 464, 465): „Un părinte care s-a hotărât să-și trimită copiii în lumea largă crede că este bine să-i recomande protecției și călăuzirii unui bărbat cu renume mare, care pe deasupra este — din fericire — și cel mai bun prieten al său. Iată, prea stimate și scumpe prietene, cei șase copii ai mei. Sunt roadele unei străduanii lungi și grele, e adevărat, dar câțiva dintre amici mi-au trezit speranța că într-o zi voi fi răsplătit pentru munca mea, speranță ce mă încurajează... Primiți-le, vă rog, cu bunăvoință și fiți-le părinte, călăuză și prieten! Din acest moment vă cedez toate drepturile mele asupra lor. De aceea vă rog să le priviți cu indulgență defectele pe care ochiul îngăduitor de tată mi le-a ascuns, poate, și să păstrați prietenia Dvs. mărinimoasă chiar cu acestea aceluia care o prețuiește așa de mult și care rămâne cu tot sufletul al Dvs. prieten prea sincer — W.A. Mozart“[6]. Un exemplu de asemenea prietenie, izvorâtă din prețuire, este unic în istoria muzicii. Haydn, uluit de forța unui talent scânteietor ca cel al lui Mozart, îi va purta o dragoste evlavioasă, va găsi o adevărată fericire în preajma lui și va fi copleșit de suferință la vestea morții sale atât de timpurii. Despre sentimentele pe care Mozart i le-a purtat lui Haydn, despre admirația pe care el a avut-o pentru splendoarea artei sale vorbesc rândurile din dedicația adresată maestrului, care — „din fericire“, scria el, îi era și „cel mai bun prieten“. Marea diferență de vârstă nu mai conta. Îi apropia harul și firea, în care bunătatea și voioșia se împleteau cu o trăsătură romantică ce va începe să transpară în unele pagini ale creației lor. Aceasta în pofida faptului că muzicianul vârstnic își trăise chinuit copilăria și adolescența și ajunge să se considere cu sinceritate prea fericit în climatul de dependență materială oferit de familia Eszterházy. „Eram în fruntea unei orchestre, puteam face experiențe, eram liber să schimb, să ameliorez, să adaug sau să suprim câte ceva, să mă lansez în orice îndrăzneală...“ mărturisește el. „Izolat de lume, nederanjat de nimeni, am fost împins spre originalitate...“ În sfera acestei „originalități“, pe care el încerca să o justifice cu proverbiala sa modestie, intrau și neliniștile romantice ce pot fi surprinse în unele creații compuse în primul deceniu din cele trei trăite ca

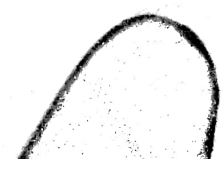
6 W.A.Mozart: *Scrisori,* Ed. Muzicală, București, 1968, p. 203.

Scanned with OKEN Scanner

angajat al Curții Eszterházy, cum sunt cele din câteva lucrări religioase ca în celebrul *Stabat Mater* al anului 1767, în missa *Sancta Cecilia* din 1773) sau din creații camerale (ex. *Cvartetul de coarde* în fa minor op. 20, nr. 5, compus anterior). Sunt îndrăzneli și învolburări ce se deosebesc, desigur, de cele ce străbat uneori prin seninătatea creației mozartiene, „originalitatea" de care pomenește Haydn însemnând, de fapt, o anumită autonomie creatoare, ca fond și formă, ca limbaj muzical.

Până la acest moment al evoluției sale, informațiile biografice sunt destul de reduse. Se semnalează, printre acestea, bucuria de a-și fi putut cumpăra o casă la Eisenstadt (casă care a ars în două rânduri — în 1768 și în 1776 — aducându-i destulă nefericire). O rază de soare în viața sa, chinuită de lipsa de înțelegere a unei soții mult inferioare, pare a-i fi adus prezența cântăreței Luigia Polzelli, invitată la Curte pentru a interpreta roluri în opere montate din ce în ce mai spectaculos în palatele prințului Nicolae. Este perioada în care Haydn a creat opere comice și Singspiel-uri, a căror vervă muzicală începe să fie descoperită prin intermediul documentelor de arhivă existente (unul dintre exemple oferindu-l muzica operei *Il mondo della luna* compusă în 1777 pe text de Goldoni, pe care muzicologul H.C. Robbins Landon a oferit-o spre tipărire tipografiei Bärenreiter din Kassel). De altfel, este cunoscut faptul că mai există un descendent al familiei Eszterházy care interzice ruperea sigiliilor de pe unele dulapuri cu materiale de arhivă existente la Eisenstadt, printre care s-ar putea afla și creații ale maestrului clasic rămase necunoscute. Pe acestea viitorul le va scoate la lumină, dar din multitudinea partiturilor răspândite și aplaudate în viața de concert a contemporaneității sale se desprinde faptul că tendințele de aprofundare și diversificare din concepția sa de creație se impune cu evidență din primul deceniu pe care l-a trăit ca angajat al familiei Eszterházy în fiecare dintre genurile care l-au preocupat. Și în ceea ce-l privește ca interpret (ca șef de orchestră) există un document din care se deduce înălțimea concepției sale artistice. Este vorba de scrisoarea alăturată de el unei partituri (cantata *Applausus)* pe care a trimis-o la Mănăstirea Zwetti în anul 1768, în rândurile căreia se succed — pe întinsul a zece puncte — recomandări cu privire la felul cum trebuie executată această lucrare.

După perioada acestor începuturi de afirmare a talentului său, în care se lasă întrezărită sensibilitatea romantică și se impune din ce în ce mai mult claritatea limbajului său muzical (perioadă cuprinsă între anii



1768-1774 după părerea celor mai mulți dintre comentatorii vieții și artei sale) urmează o epocă de activitate intensă în sfera de solicitări a vieții muzicale de la Curtea Eszterházy. Într-o vreme în care sonata, cvartetul și simfonia prind contururi clasice de importanță istorică în creația sa, Haydn este nevoit să compună operă după operă, să pregătească și să dirijeze și opere ale unor contemporani cunoscuți (ca Piccini, Paisiello, Cimarosa, Grétry) sau mai puțin cunoscuți (Gazzaniga, Anfossi, Traetta, Sarti ș.a.). Se estimează a fi fost nevoit să dirijeze peste o sută de asemenea opere de-a lungul deceniului cuprins între anii 1780-1790, cu obligația de a interveni în muzica lor, transformând sau înlocuind unele arii cu creații proprii, după gustul interpreților. Totuși, în pofida activității sale de conducător muzical la o Curte în care spectacolele, balurile, invitațiile nu mai conteneau, contribuția lui Haydn la evoluția genurilor camerale și orchestrale către înălțimea lor clasică a fost uluitoare. Cu un renume din ce în ce mai răsunător, Haydn primește comenzi din străinătate, cărora le răspunde cu entuziasm. Pentru Catedrala din Cadix compune oratoriul *Cele șapte cuvinte ale lui Christ* (1786), pentru concertele „Logei olimpice" din Paris – cele șase *Simfonii pariziene* (1785-1786) pentru Curtea regelui din Napoli – un șir de piese (nocturne) și concerte (1786), lucrări ce se adresau unui public mi puțin uniform și mai restrâns, ca cel invitat la seratele muzicale de la Eszterházy. Dintr-o scrisoare a sa către Leonore Zoller (prin care compozitorul răspundea unei solicitări de a trimite o schiță biografică periodicului „Das gelehrte Öesterreich")[7] se deduce faptul că singurul centru muzical în care creația sa nu a avut succes a fost Berlinul. „Muzica mea de cameră – scria el – a avut bucuria de a fi plăcut tuturor în străinătate, doar berlinezilor nu. Mă miră faptul că domnii berlinezi, de obicei atât de riguroși, nu știu să păstreze un ton moderat în criticile lor, care când mă înalță până-n nori, când mă afundă în adâncul pământului, și aceasta fără să știe de ce. Dar eu o știu prea bine: pentru că, neputând să interpreteze nici una dintre lucrările mele, nu-și mai dau osteneala de a le studia în profunzime." Și totuși – adaugă compozitorul mâhnit, dar conștient de valoarea artei sale – ei (berlinezii, n.n.) se arată avizi de a avea lucrările mele, după cum mă asigură ambasadorul Curții vieneze la Berlin, domnul baron van Swieten..." Justificând faptul că nu s-a

7 *Lettres de grands musiciens*, Paris, Ed. Corrêa, 1941, p. 45-46.

Scanned with OKEN Scanner

manifestat în nici un fel față de presa berlineză (așa cum îi reproșau câțiva contemporani de renume), Haydn își încheie scrisoarea cu cuvinte rămase celebre: „Singura mea ambiție este de a trece în ochii lumii drept ceea ce sunt: «un om onest»". Acest „om onest" care nu s-a plâns multă vreme de climatul izolat în care a trăit cea mai mare parte a anului (la castelul Eszterházy) sau de cel al căminului său, întunecat permanent de neliniștea pe care o crea temperamentul soției sale, începe deci să înregistreze unele nemulțumiri și chiar să transmită din năzuințele sale. Viena începe să devină pentru el o adevărată oază de fericire, mai ales după ce cucerise prietenii de preț, cum era cea a tânărului Mozart. Din anul 1789 se adaugă și cea a Mariannei von Genzinger[8], căreia i-a destăinuit câteva din gândurile sale târzii în scrisori ce figurează printre cele mai importante documente referitoare la viața sa personală: „Iată-mă revenit la singurătatea mea – scria el după câteva luni de iarnă petrecute la Viena – ...părăsit ca un biet orfan... cu amintirea frumoaselor zile apuse... Și cine știe când vor mai reveni aceste zile încântătoare... acele magnifice seri muzicale pe care le poți retrăi doar în gând, dar nu le poți descrie. Unde este tot acel entuziasm? Pierdut... și pentru vreme îndelungată...[9] Scrisoarea este datată 3 februarie 1790, anul care-i aduce lui Haydn zorii unei vieți noi. Prințul Nicolae moare în luna septembrie, fiind urmat de prințul Paul Anton, un fiu lipsit de veleitățile artistice și modene ale tatălui său. El concediază orchestra și-l păstrează doar pe Haydn, fără a-i cere vreo îndatorire în schimbul retribuției anuale, pe care i-o mărește cu generozitate. Pentru prima dată în viață, compozitorul vârstnic – ajuns la 58 de ani – cunoaște fericirea supremă a libertății. Fără grija zilei de mâine (ca Mozart) se îndreaptă spre Viena, unde decide să se stabilească printre prieteni care-l prețuiesc. Dar vestea eliberării sale se răspândește și în Occidentul Europei, este înregistrată de impresarul Johann Peter Salomon din Londra, și-i aduce solicitarea de a crea câteva compoziții (o operă, șase simfonii) în schimbul unui onorariu important, cu condiția de a se deplasa în capitala britanică pentru a le dirija la clavecin. Cel care s-a deplasat primul a fost însă Salomon, și aceasta pentru a perfecta la Viena contractul cu Haydn și a-l întovărăși în această primă călătorie a sa peste granițele țării natale.

8 Soția medicului vienez Leopold von Genzinger, cântăreață și pianistă talentată, admiratoare a artei lui Haydn și Mozart.

9 *Lettres de grand musiciens*, Paris, Ed. Corrêa, 1941, p. 48-49.

Scanned with OKEN Scanner

La 15 decembrie 1790 a fost plecarea din Viena spre Londra, unde el va rămâne până la mijlocul verii anului 1792 și unde își va sărbători cea de-a șaizecea aniversare în ultima zi a lunii martie. „Am rămas pe punte în tot timpul călătoriei – descria el traversarea Canalului Mânecii într-o scrisoare trimisă doamnei von Genzinger la Viena – pentru a vedea din plin acest monstru uriaș – oceanul. Cât timp a domnit calmul nu mi-a fost teamă. Dar când a început să sufle un vânt puternic, care se întețea cu fiecare clipă, când am văzut cum se ridicau valuri imense și zgomotoase, am fost puțin alarmat... Am învins aceste slăbiciuni și am ajuns cu bine în port, fără să pot spune că mi-a fost rău..." Scrisoarea cuprinde apoi descrieri fermecătoare ale primelor sale contacte cu societatea londoneză. „Sosirea mea a provocat o mare senzație în tot orașul... Timp de trei zile am făcut turul tuturor gazetelor... De șase ori am fost invitat la masă până acum și aș putea fi invitat în fiecare zi, dacă aș vrea... am fost poftit la un mare concert, unde... (urmează amănunte în legătură cu câteva peripeții determinate de întârzierea sa) am fost condus la brațul directorului prin mijlocul sălii până în fața orchestrei, într-o atmosferă de aplauze generale, fiind privit de fiecare și salutat cu câteva complimente englezești. Am fost asigurat că asemenea onoruri nu a mai primit nimeni în ultima jumătate de veac..."

Într-adevăr, prezența lui Haydn la Londra a fost un eveniment de seamă al vieții muzicale londoneze. Și nu pot fi trecute cu vederea surprizele oferite lui de acest climat atât de deosebit de cel vienez (patronat de Curtea imperială). Îl surprinde intensitatea concurenței dintre formațiile artistice și marea lor varietate, de la manifestările publice de muzică sacră corală (a căror veche tradiție fusese încununată de muzica oratoriilor lui Händel), până la reprezentațiile de operă, dominate de compozitori și cântăreți italieni; sau de al micilor formații instrumentale specializate în muzica veche („Concerts of ancient music", inițiate în 1776), până la ansambluri orchestrale impunătoare (ca aceea a Capelei regale – „The king's concerts", a „Concertelor profesionale – „Professional concerts"). Rivalitatea dintre interesele diferiților conducători de formații, care umbriseră până nu de mult atâția ani din viața lui Händel, nu l-a ocolit nici pe Haydn. El a fost nevoit să aștepte două luni până când Salomon a reușit să-i organizeze primul concert (la 11 martie 1791) la „Hannover Square Rooms". Acolo, în cea mai importantă sală de concert a orașului, vor răsuna una după alta cele douăsprezece

Scanned with OKEN Scanner

Simfonii londoneze[10], în fața unui public entuziast, cu totul deosebit față de cel care aplaudase până atunci creația. Una dintre cronicile apărute imediat după concert pomenește de un fel de „exaltare" a publicului (care a solicitat frenetic repetarea părții lente, ceea ce era neobișnuit și pe atunci), de „rândurile sublime și impunătoare țesute de muzica acestui maestru".

Cu fiecare nou concert, Haydn a cucerit succes și faimă. Ovaționat pretutindeni — în sălile de concert, ca și pe străzile Londrei, invitat la mese și la ceremonii, modestul compozitor al familiei Eszterházy trăiește cea mai tumultuoasă etapă a vieții lui. În luna iulie a aceluiași an el este învestit cu titlul de *Doctor honoris causa* al Universității din Oxford, prilej cu care i se cântă *Simfonia în sol major* (nr. 92) ce va purta de atunci numele de *Simfonia Oxford.* Deosebit de reprezentativă pentru harul său componistic rămâne o lucrare pe care el a compus-o pentru acest eveniment (lucrare ce echivala cu obișnuita teză de doctorat, după obiceiul locului), anume un canon la trei voci (adică o compoziție contrapunctică bazată pe un proces imitativ riguros, de data aceasta imitația fiind și în mișcare retrogradă, deci și de la ultimul la primul sunet), pe cuvintele „O, armonie, vocea ta este divină".

Scrisorile pe care Haydn i le trimite la Viena doamnei von Genzinger cuprind numeroase amănunte în legătură cu onorurile primite — printre care figurează și faptul că a fost invitat timp de trei zile de ducele de York, unul dintre fii regelui. Apar însă și semne de oboseală pricinuite de noul ritm de viață, cu solicitări permanente de a participa la concerte particulare, la spectacole de operă, la mese ocazionale, cu comenzi de compoziții noi, pe care nu le putea refuza. „Niciodată în viața mea nu am scris atât de mult într-un singur an — mărturisea el într-o scrisoare datată 17 ianuarie 1792. Sunt aproape epuizat și-mi va prinde foarte bine să mă odihnesc puțin când voi ajunge din nou acasă."[11]

Șirul evenimentelor ce s-au succedat de-a lungul unui an și jumătate — cât a durat prima sa vizită la Londra — este impresionant. Tratat ca geniu nu numai în saloanele palatelor în care era invitat, nu numai în sălile de concert unde își dirija lucrările, dar și pe străzile Londrei. Mereu recunoscut, mereu aclamat, Haydn are parte de manifestări de admirație

10 Vezi p. 96-100.

11 *Lettres de grands musiciens,* Paris, Ed. Corrêa, 1941, p. 51.

pe care nu le cunoscuse în cercul restrâns în care trăise până atunci, ceea ce pare a fi constituit un stimulent hotărâtor în evoluția sa târzie. Mulți comentatori ai creației sale s-au întrebat dacă el ar fi putut deveni celebrul creator care a fost în ultimele decenii ale vieții dacă nu ar fi avut încurajarea publicului englez.

Din șirul acestor succese și evenimente stimulatoare se desprind însă două momente de supremă intensitate emoțională, momente ce i-au marcat puternic fondul sufletesc. Primul este în legătură cu participarea sa la slujba oficiată în memoria lui Händel la Catedrala Westminster. Interpretarea unor pagini vocal-simfonice din creația compozitorului german omagiat se înscrie printre cele mai mari emoții artistice cunoscute de el până atunci. Acest moment al biografiei sale i-a relevat importanța rădăcinilor sale și i-a declanșat celebrele cuvinte: „Händel este maestrul nostru, al tuturor".

Cel de-al doilea sentiment de neobișnuintă intensitate pe care Haydn l-a trăit în acest răstimp este în legătură cu un alt uriaș al muzicii. La admirația obiectivă pe care o avea pentru geniul acestuia se adaugă de data aceasta un capital sufletesc de preț inestimabil, pentru că este vorba de Mozart. Vestea morții lui i-a ajuns la începutul anului 1792 și i-a provocat o suferință necunoscută până atunci. La început a refuzat să creadă, dar pe măsură ce s-a convins de realitatea acestei pierderi — pentru el și pentru lumea întreagă — fondul sufletesc i s-a îmbogățit cu profunzimi ce se vor reflecta în multe dintre paginile pe care le va compune. Desigur, lucrările sale vor fi din ce în ce mai puține, dar, față de numărul lor mare realizat de-a lungul a patru deceii trecute, cele ce vor urma vor fi marcate toate de impresiile și forța sentimentelor trăite în capitala britanică.

Ar mai putea fi semnalat și un alt treilea eveniment al anului 1792, petrecut vara, în popasul pe care Haydn l-a făcut la Bonn la reîntoarcerea acasă. Este vorba de prima întâlnire cu Beethoven, de aprecierea pe care martorii spun că ar fi făcut-o unei lucrări a compozitorului de douăzeci și doi de ani, ce va deveni în curând o nouă culme în istoria muzicii, după cea atinsă de Bach. Faptul rămâne consemnat doar pe plan istoric, nici una dintre biografiile celor doi clasici vienezi neînregistrându-l ca important sau determinant în realizările lor ulterioare. Nici câteva luni mai târziu (în noiembrie 1792), când tânărul Beethoven va ajunge la Viena și va fi pentru o vreme elevul lui Haydn, nu se va

Scanned with OKEN Scanner

semnala o afinitate sufletească deosebită între discipol și maestru. Fără a pune preț pe relatările martorilor contemporani – care conduc la concluzii ce nu pot fi întotdeauna juste –, trebuie recunoscut faptul că aportul lui Haydn în ceea ce privește perfecționarea educației muzicale a genialului său elev a fost de importanță trecătoare. Din cele peste două sute de studii de contrapunct făcute împreună – studii ce au fost găsite printre documentele fondului de aur al arhivei beethoveniene – doar un sfert apar corectate de mâna sa. Sunt intervenții ce nu depășesc nivelul tradiției cuprins în tratatul lui Fux *(Gradus ad Parnassum)* care cotinua să fie ghidul principal în pedagogia muzicală superioară a vremii, nepotrivit, desigur, cu elanurile ce clocoteau de pe atunci în personalitatea artistică a elevului venit de la Bonn. Din perspectiva celor două sute de ani care au trecut de atunci[12], apare cu totul justificată nemulțumirea tânărului geniu, dar, urmărind relația dintre cei doi exponenți ai clasicismului muzical despărțiți de patruzeci de ani de viață, se impun cu evidență și argumente în favoarea maestrului. În primul rând faptul că experiența la care ajunsese îl obliga să pretindă supunere la legile tradiției, știind că este singura cale spre arta ocolirii sau nesocotirii lor. Desigur că Haydn, angrenat în noi creații și proiecte de compoziții ce nu-i dădeau liniște, obosit de vârstă, de amenințarea puținului timp pe care-l mai avea în față, nu a mai avut destulă răbdare să conducă învățătura unui elev atât de puțin dispus să asculte de principii ce-i încătușau fantezia. Fără a fi fost de acord cu graba manifestată de el, Haydn i-a intuit talentul neobișuit, mărturie rămânând rândurile pe care el le-a adresat ducelui elector de Colonia (Köln-ul de astăzi) la 25 noembrie 1793, din care rezultă certitudinea sa că „Beethoven va fi considerat într-o zi drept unul dintre cei mai mari compozitori ai Europei și va fi mândru să se poată numi profesorul său..." În ceea ce-l privește pe Beethoven, el își va sprijini deseori celebrele improvizații făcute la pian în saloanele aristocratice vieneze pe teme create de Haydn, va copia și va păstra fragmente din *Simfonia nr. 99 (în si bemol major)* la care profesorul său lucra în anul 1793[13] și va exclama cu admirație, privind un tablou ce reprezenta casa în care el se născuse cu aproape o sută de

12 Întâmplarea face ca acest capitol să fi fost scris de autoare în vara anului 1992, la două sute de ani de la intersectarea destinului lui Haydn cu cel al lui Beethoven.

13 *Simfonia în si bemol major* (nr. 99) deschide un nou ciclu de șase simfonii compuse de Haydn pentru concertele din Londra, în urma comenzii făcute de impresarul Salomon.

Scanned with OKEN Scanner

ani în urmă: „Când te gândești că un om atât de mare s-a născut într-o colibă țărănească oarecare"...

La 17 ianuarie 1794 – deci după un an și jumătate –, Haydn va părăsi din nou Viena și va porni în cea de-a doua călătorie a sa spre Londra. De data aceasta el își permite luxul de a angaja un copist (Johann Elssler) pentru partiturile și știmele lucrărilor ce-i erau comandate, ceea ce a însemnat o liniște pe care nu o cunoscuse până atunci. Presa londoneză – de altfel singura sursă de informații despre această a doua etapă trăită de Haydn în Anglia – semnalează noi mari sucese și elogiază valoarea ultimelor șase simfonii (nr. 99–104) ascultate în cele două stagiuni de concerte (cea a iernii anului 1794 și cea din 1794–'95). Poate că șirul succeselor sale din Capitala britanică s-ar fi prelungit dacă nu ar fi murit între timp prințul Anton Eszterházy și dacă urmașul lui, Nicolae al II-lea, un mare iubitor de muzică – asemenea bunicului și străbunicului său – nu l-ar fi rechemat pentru a încerca să reînvie prestigiul muzical de la Curtea sa. La 15 august 1795, Haydn părăsește ambianța care l-a răsplătit cu cele mai răsunătoare aplauze, i-a lărgit orizontul și i-a dat încredere deplină în forța artei sale, pentru a se întoarce la Viena. Spre deosebire de altădată – și chiar de scurtul „intermezzo" dintre cele două călătorii făcute la Londra – Viena îi va demonstra prețuire, o primă mărturie fiind organizarea unui pelerinaj la Rohrau, satul său natal, unde i se înălțase între timp un monument.

Cu prestigiul pe care îl cucerise în ultima vreme, Haydn își poate permite fixarea reședinței la Viena, de unde se deplasează la Eisenstadt doar ocazional, pentru a conduce viața muzicală a palatului. Compoziția continuă să-i dea cele mai mari satisfacții, așa cum se desprinde din șirul lucrărilor de cameră (Trio-uri cu pian, *Cvartetele de coarde* op. 76, op. 77) sau de piese mici – printre care și numeroase comenzi de armonizare a unor cântece populare scoțiene sau din Țara Galilor. Nu lipsește nici muzica de scenă (la piesa *Regele Alfred* de A. Ricknell), nici muzica concertantă (unicul *Concert pentru trompetă și orchestră).* Și dacă genul simfoniei nu va mai apărea în preocupările compozitorului vârstnic, aceasta se explică prin concentrarea lui asupra celui vocal-simfonic religios (șase misse) sau laic (cele două oratorii concepute pentru viața de concert – *Creațiunea* și *Anotimpurile).* De fapt, acestea reprezintă ultimele mărturii ale geniului lui Haydn. După prezentarea lor la Viena din

Scanned with OKEN Scanner

anii 1798 *(Creațiunea)* și 1801 *(Anotimpurile)*, după încercarea zadarnică de a termina muzica unui cvartet de coarde în anul 1803 *(Cvartetul în si bemol major*, op. 103), nu sunt de semnalat decât încercări de armonizare a unor cântece populare, cărora li se adaugă, din când în când, câteva piese vocale. Urmează o îndelungă izolare și tăcere. Un singur eveniment biografic pare a întrerupe retragerea compozitorului în singurătate — participarea sa la interpretarea oratoriului *Creațiunea* din marea sală a Universității din Viena (la 27 martie 1808) sub conducerea lui Salieri.

Un an mai târziu (în 1809), în ultima zi a lunii mai, se sfârșește viața lui Haydn (care începuse tot în ultima zi a unei luni de primăvară — luna martie). Era în plină ocupație napoleoniană și, printre câteva detalii pe care ni le-au transmis biografii, este faptul că ultima vizită pe care el a primit-o a fost a unui ofițer francez, un mare admirator al artei sale. Se mai pomenește, cu semnificație patriotică, despre ultima sa manifestare muzicală, care ar fi fost la pian, în ziua de 26 mai — deci cu câteva zile înainte de sfârșit — când a cântat melodia imnului național austriac pe care el însuși o compusese în aul 1797 și care va răsuna timp de un veac și mai bine[14]. Presa vieneză remarcă prezența multor ofițeri francezi la slujba de înmormântare, după cum presa numeroaselor alte centre muzicale ale Europei anunță oficierea unor liturghii funebre imediat după primirea veștii despre trecerea în neființă a acestui mare slujitor al muzicii. Mormântul lui — inițial în apropierea reședinței din Viena — se află astăzi în cimitirul bisericii din Eisenstadt, unde fostul stăpân Eszterházy a reușit să transporte sicriul în anul 1820, când autoritățile i-au dat într-un târziu aprobarea. Armonia care a dominat cei 77 de ani de viață ai acestui mare creator de frumos continuă să împrăștie razele ei luminoase peste vreme, printr-o muzică ce aduce farmec și echilibru, într-o epocă de mare derută artistică cum este cea a zilelor noastre.

14 Tema imnului va fi reluată de Haydn în *Andantele Cvartetului în do major* (op. 76, nr. 3), conceput în forma temei cu variațiuni.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CREAȚIA

Comentatorii creației lui Haydn au prezentat câteva variante de periodizare a evoluției ei, toate gravitând în jurul unor evenimente ce au intervenit în viața compozitorului, dintre care se detașează angajarea sa ca muzician de Curte, întâlnirea cu Mozart și — către sfârșitul vieții — călătoriile la Londra. Fără a fi marcat delimitări riguroase — ca în oricare altă periodizare istorică — aceste momente din biografia compozitorului au imprimat doar impulsuri hotărâtoare în evoluția artei sale. Se conturează astfel un drum creator în care se limpezesc toate tendințele transformatoare din creația unor iluștri înaintași (D. Scarlatti, Ph. Em. Bach) sau contemporani (mannheimezi, vienezi), ceea ce conduce la valori de formă și de fond cu dimensiuni care impun o eră nouă în istoria muzicii culte — cea a clasicismului vienez.

Creația pentru scenă

Deosebit de reprezentativă în creația camerală, simfonică sau vocal-simfonică, traiectoria mereu ascendentă din manifestările artei lui Haydn apare prea puțin conturată în creația de operă, în care va excela cel de-al doilea component din trinitatea clasică, mai tânărul Mozart. O primă explicație o oferă deosebirea mare care a existat între condițiile în care cei doi compozitori au fost educați, unul în contact direct cu strălucirea scenelor de operă italiene de mic copil, celălalt — doar trecător în casa lui Porpora, ca acompaniator la pian al unor cântăreți începători, elevi ai stăpânului său, ceea ce însemna doar insistența pe anumite arii și nu pe ceea ce era specific creației unui gen atât de

complex. Și totuși această scurtă legătură cu stilul „bel-canto" din anii adolescenței – atât de diferită față de cea a „copilului-minune" – îi va fi de mare ajutor în momentul în care va fi angajat ca muzician la Curți aristocratice (a baronului Fürnberg, a contelui Morzin și – timp de trei decenii – a prinților Eszterházy), unde obligația de a crea opere pentru seratele muzicale era de prim ordin. Dar și înainte de această perioadă de liniște materială din biografia sa el va compune muzica pentru o comedie scenică pe un libret ce aparținea unui actor comic vienez (Felix Kurz), care i-a intuit talentul și i-a solicitat colaborarea. Este vorba de Singspiel-ul intitulat *Der krumme Teufel (Diavolul șchiop),* care s-a reprezentat cu succes pe scena Teatrului Municipal din Viena în primăvara anului 1752. Haydn va reveni asupra acestei prime lucrări pentru scenă, dar ambele versiuni menționate de comentatorii creației sale sunt considerate pierdute. Este soarta pe care au avut-o, de altfel, și alte partituri din rândul celor 24 de opere în stil „buffa" sau „seria" italian (la care se adaugă și muzica compusă pentru scene izolate și, mai ales, pentru arii pe care compozitorul le-a creat ocazional).

Cea mai bogată perioadă în asemenea realizări a fost cuprinsă între anii 1775 (anul operei ce poartă titlul *L'incontro improviso)* și 1783 (al operei *Armida),* când pe scena teatrului din palatul familiei Eszterházy s-a reprezentat un întreg șir de opere compuse de Haydn. Printre acestea figurează *La vera costanza* (compusă în 1778 și revizuită în 1785), *La fedelta premiata* (1780), *Orlando Paladino* (1782), cărora li s-a adăugat de curând opera *Il mondo della luna* compusă pe text de Goldoni[15], a cărei descoperire i se datorează muzicologului american Robbins Landon (n. 1926).

Departe de a fi fost la înălțimea dramaturgiei muzicale pe care fusese condus genul de la începuturile gloriei lui (prin arta lui Monteverdi sau Purcell) și până în cotemporaneitate (când începeau să se impună trăsăturile înnoitoare din realizările lui Gluck), muzica operelor lui Haydn se desfășoară pe o caracteristică alternanță între momente solistice – cu arii a căror concepție se apropie mai mult de factura liedului decât de cea a modei italiene – și pagini instrumentale cu o măiestrie de mult consacrată. Lipsa de pregătire și de experiență în tainele acestui gen s-a dovedit a fi învinsă de frumusețea inventivității

15 Pe textele lui Goldoni a compus Haydn și operele *Lo speziale* (1768) și *Le pescatrici* (1769).

Scanned with OKEN Scanner

melodice și a vervei muzicale ce se desprinde din puținele partituri păstrate, unele dintre ele anunțând — prin spiritualitatea lor austriac-germană, prin amploarea finalurilor de acte — „noul" ce-l va aduce Mozart în *Nunta lui Figaro* (1786), considerată pe drept cuvânt prima capodoperă a clasicismului vienez. Se pare că însuși compozitorul era conștient de valoarea operelor compuse în jurul anului 1780 fapt ce rezultă din rândurile pe care el le-a trimis editorului Artaria, o dată cu opera sa *La fedelta premiata:* „Vă asigur că nici o muzică asemănătoare nu a fost ascultată la Paris și, fără îndoială, nici la Viena".

În perioada târzie, care începe o dată cu prima călătorie la Londra, Haydn a acceptat comanda făcută de impresarul Salomon de a mai compune o operă și termină în anul 1791 o „drama per musica" — cum o subintitulează el arhaic — pe subiectul legendar *Orfeo ed Euridice,* operă care nu s-a reprezentat nici la Londra, cum era de așteptat, și nici mai târziu. În schimb, celebra „mare arie de concert" pe cuvintele „Berenice che fai?" a cunoscut o largă circulație, asemenea și altor cântece pe texte engleze pe care le-a compus în anii petrecuți la Londra. Și nu poate fi trecută cu vederea nici urma pe care a lăsat-o arta sa pe solul britanic prin cele 450 de armonizări de *cântece scoțiene, galeze și irlandeze* (cu acompaniament de pian, vioară și violoncel).

Creația de Lieduri și a primelor compoziții instrumentale

Fără să fi ocupat un loc precumpănitor în creația lui Haydn, liedul a fost și el un gen iubit de Haydn, așa cum se deduce din șirul celor aproximativ 35 de miniaturi vocale[16] pe care le-a compus de-a lungul vieții, cultivând permanent farmecul simplității populare atât de familiar lui din anii copilăriei și ai adolescenței. De altfel, această legătură cu puritatea muzicii „de-acasă" sau a celei fredonate de partenerii săi din micile ansambluri ambulante, cu care era nevoit să hoinărească prin Viena pentru a câștiga ceva bani, îi va marca pentru totdeauna inspirația și gândirea creatoare. Dar acest contact pe care tânărul Haydn l-a avut cu diferiți instrumentiști lipsiți de angajament a avut o importanță covârșitoare în ceea ce privește primele sale creații instrumentale,

16 Acestora li se adaugă și un număr de duete, terțete sau cvartete vocale.

Scanned with OKEN Scanner

domeniu în care arta sa va excela. Este adevărat că, parcurgând lista lucrărilor lui Haydn, remarcăm în primul rând multitudinea și diversitatea genurilor muzicale, împletirea lor de-a lungul unei evoluții de patru-cinci decenii. Dar ceea ce se reliefează dintr-o asemenea privire de ansamblu este permanenta prezență a genurilor instrumentale și orchestrale, și aceasta până târziu, către sfârșitul vieții, când în creația sa se va impune genul complex și sintetizator al oratoriului. Acest drum care conduce la impresionanta sinteză finală – drumul creației camerale și simfonice – este cel care reflectă cu limpezime de cristal evoluția artei lui Haydn, contribuția sa inestimabilă la mersul și progresul istoric al compoziției muzicale.

Primele lucrări din acest compartiment al creației – aproape toate pierdute – datează din jurul anului 1750, moment în care tânărul muzician este eliberat din corul de la Biserica Sfântul Ștefan din centrul Vienei, fiind nevoit să se alăture – așa cum menționam anterior – unor mici ansambluri instrumentale ambulante pentru a-și câștiga traiul zilnic, cântând – după obiceiul timpului – serenade sau acompaniind dansurile ce se încingeau prin localuri în zile de sărbătoare. Contactul cu stilul „divertimento" care-i marchează începuturile creatoare îi va permite o evoluție spectaculoasă, oglindită în șirul celor aproximativ o sută de *Divertimenti, Serenade* sau *Casațiuni* pe care le va compune de-a lungul anilor fie petru formații mai mici (cu componență „ad libitum"), fie pentru orchestre de suflători sau cu componență mixtă. Sunt lucrări concepute pe tiparul ciclului de suită, cu un număr variabil de părți ce se succed pe contrast tematic, de mișcare, de caracter.

În această categorie a compozițiilor cu finalitate „divertimento" se vor integra și *dansurile pentru orchestră* (aproximativ 150, din rândul cărora o sută sunt *Menuete),* ca și cele peste două sute de *piese pentru bariton*[17], care iau uneori amploare sonoră (baritonului la care cânta Nicolae Magnificul, cel de-al doilea stăpân din familia Eszterházy, alăturându-se uneori un al doilea sau un al treilea bariton, uneori chiar și duo-uri sau trio-uri de instrumente de coarde clasice, ca viola sau violoncelul). Și tot în această categorie „divertimento" trebuie înserate și numeroasele *Marșuri petru orchestră,* cântate în chioșcurile din

17 Instrument cunoscut și sub denumirea de „viola di bordone", înrudit cu „viola da gamba", în vogă și în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

centrul marilor parcuri vieneze, precum și piesele miniaturale pentru cutii sau ceasornice mecanice, atât de reprezentative pentru epoca în care au fost create, ca și pentru cele mai caracteristice dintre trăsăturile creatorului lor – ca melodicitatea, claritatea, simplitatea.

MUZICA DE CAMERĂ

1. Sonatele pentru pian

Stilul „divertimento" marchează și concepția primelor compoziții din compartimentul muzicii de cameră, tranziția către viziunea clasică impunându-se treptat în șirul unor realizări ce vor deveni modele de frumusețe și de echilibru până în zilele noastre. Însuși Haydn denumește „divertimenti" primele sale *șase sonate pentru instrumente cu claviatură,* compuse până în anul 1765). Nici următoarea creație în acest gen, *Sonata în sol major* (nr. 7, din anul 1766) nu se îndepărtează de stilul „divertimento", deși titlul o anunță drept „*sonată*". Din șirul celor 49 de sonate pentru pian pe care Haydn le-a compus de-a lungul a patru decenii, este singura concepută în patru părți, ceea ce este departe de a fi reprezentat construcția arhitecturii clasice, așa cum aceasta se va impune în concepția ciclului cvadripartit. De altfel, sonata pentru pian – acest gen în care vor excela în curând urmașii săi clasici și romantici – nu pare a fi fost terenul pe care compozitorul să fi lăsat urma unor strădanii deosebite în căutările sale spre adâncirea expresivității stilistice. Trăsături comune cu realizările preclasice se îmbină cu cele ce s-au ivit înnoitor în creațiile lui Domenico Scarlatti și ale lui Philipp Emanuel Bach, alături de care pot fi surprinse și unele dintre cuceririle proprii, afirmate în partituri aparținând altor genuri instrumentale, cu deosebire în cel al cvartetului de coarde sau cel al simfoniei. Prezent de-a lungul unei îndelungi perioade din viața sa, genul sonatei pentru pian nu-i ilustrează evoluția gândirii și a măiestriei, rămânând mărturia unor popasuri în care a scânteiat nemărginita sa bucurie de a gândi prin sunete. Urmărindu-le construcția, se poate remarca permanenta alternanță dintre structuri bi- și tripartite, precum și frecventa prezență a formei de

sonată în arhitectura primei părți. Menuetul își impune și el legănarea grațioasă în numeroase mișcări mediane, ca și în unele extreme (cu indicația „tempo di menuetto" sau „tempo di menuetto con variazioni" etc.). O ingeniozitate creatoare deosebită poate fi remarcată în diferitele planuri ale țesăturii stilistice. În structura temelor – cu motive constitutive valorificabile în eventuale prelucrări – sau în vitalitatea pe care tema a doua a formei de sonată o cucerește treptat; în varietatea relațiilor tonale, fie între părțile întregului, fie între temele primelor părți, fie în modulațiile impuse de gândirea armonică; în tendințele de preluare și valorificare a vechii expresivități polifonice; în tratarea tehnicii variaționale tradiționale, în care harul său inventiv se manifestă cu o simplitate fermecătoare. Fără să fi ilustrat o muncă de laborator și nici un sens evolutiv valoric, sonatele pentru pian se succed cu trăsături mereu variabile, unele – deși compuse târziu (cum ar fi *Sonata în la bemol major,* nr. 43, compusă în aul 1786) – amintind factura specifică creației lui Domenico Scarlatti (în prima parte), altele revenind la spiritul „divertimento" al începuturilor (cum se desprinde din *Sonata în do minor,* nr. 18, compusă în 1771). În schimb, unele pagini ale acestor creații par a întruchipa adevărate verigi de legătură cu sonata viitorului, cum ar fi finalul *Sonatei în mi bemol major,* nr. 26 (1776), care anunță trăsături bethoveniene, sau cunoscutul *Andante con variazioni* în fa minor din ultima sonată pentru pian (sol bemol) care antcipează lirismul lui Schubert și chiar meditativul *Adagio* al *Sonatei în la bemol major,* nr. 43 (1786) – anterior citată – care prefigurează unele trăsături specific schumanniene.

În ceea ce privește *sonatele pentru vioară și pian,* doar una singură *(Sonata în sol major)* a fost gândită de compozitor pentru acest duo instrumental, patru fiind pentru pian cu acompaniament de vioară *ad libitum,* iar trei fiind doar simple transpoziții de cvartete de coarde.

2. Creația de trio-uri

Contribuția lui Haydn în crearea unei egalizări a rolului pe care îl au instrumentele unei formații camerale apare mai important în realizarea celor 38 de *trio-uri cu pian* (pian, vioară, violoncel), a celor șase *duo-uri pentru vioară și violă* și, mai ales, în șirul celor *30 de trio-*

Scanned with OKEN Scanner

uri pentru instrumente de coarde *cu componență diferită* (de la cea în care figura baritonul până la cea modernă – vioară, violă, violoncel). Legătura cu trecutul o fac *trio-urile pentru două viori și violoncel,* formație derivată direct din cea pentru care s-au compus vechile „sonate a trè" (două viori și bas continuu), pe care Haydn a modernizat-o, eliminând definitiv funcția cembalului și concepând contribuția violoncelului ca independentă și complementară în realizarea discursului muzical.

Dar genul în care Haydn va ajunge la realizarea unei unități organice în scriitura unei acțiuni muzicale camerale, va fi cel al *cvartetului de coarde* – domeniu de neprețuită valoare a școlii de compoziție vieneze în care el rămâne marele și primul făurar.

3. Cvartetele de coarde

Stilul „divertimento" a fost specific și pentru concepția primelor 12 cvartete de coarde compuse între anii 1755–1760 și publicate câțiva ani mai târziu la Paris, Amsterdam sau Londra, ca *opus 1 și opus 2* (în grupuri de câte șase)[18]. Influența stilului „divertimento" se reflectă cu claritate în concepția formei, structurată pe cinci părți dispuse simetric, cu centrul într-o mișcare lentă (partea a III-a care este încadrată de două menuete, și două părți extreme (partea I și a V-a) în mișcări repezi. Este structura pe care se desfășoară muzica primului cvartet (în si bemol major) și care continuă să domine arhitectura celorlalte cvartete aparținând primelor două opusuri, cu câteva excepții – dintre care se detașează cea a ultimei lucrări (op. 2, nr. 6) cu debut în mișcare lentă (Adagio) pe tradiționala tehnică a variației pe o temă, ce va fi mereu întinerită de compozitorii clasici sau romantici, ca și de cei ce le-au urmat.

În ceea ce privește grupul următoarelor șase cvartete (op. 3), toate în tonalități majore (ca și cele din op. 1 și 2), acestea încep să prezinte o concentrare a formei, prin eliminarea celui de-al doilea menuet din desfășurarea muzicii lor. Căutările în acest sens se simt din primul cvartet (în mi major) conceput pe desfășurarea a patru părți (Allegro

18 Din primul grup (opus 1) fac parte și unele transcripții din lucrări gândite pentru altă componentă instrumentală (de ex. *Cvartetul nr. 5 și 6)* care – după unii comentatori – ar fi fost compuse de alți autori (Giuseppe Toëschi).

Scanned with OKEN Scanner

molto, Menuet, Andantino grazioso, Presto) și continuă să fie reflectate și în muzica lucrării următoare (*Cvartetul op. 3,* nr. 2, – în do major – structurat pe trei părți: Andante, Fantasia – temă cu variațiuni; Menuet; Presto). Tendințele de concentrare a formei culminează în cel de-al patrulea cvartet al grupului (în si bemol major), structurat pe două părți (Allegro moderato și Presto), despărțite prin câteva măsuri în mișcare lentă – concepție ce creează derută în urmărirea contribuției lui Haydn la înfiriparea acestui gen important al muzicii de cameră gândit pentru patru instrumente de coarde (două viori, violă și violoncel). De altfel, există cercetări recente care îi contestă lui Haydn paternitatea Cvartetelor op. 3, atribuindu-le unuia dintre contemporanii săi mai tineri (Roman Hoffstetter). Dar, cu excepția experimentelor din domeniul formei – care reiau trăsături vechi din evoluția muzicii instrumentale –, sunt pagini ce pledează cu claritate pentru apartenența acestor creații la lirismul fanteziei lui Haydn, una dintre mărturiile ilustrative în acest sens fiind partea lentă (Andante cantabile) din *Cvartetul în fa major* (op. 3, nr. 5), de mult celebră. Mai convingătoare sunt, însă, modalitățile de prelucrare ale materialului expozitiv, deschise permanent spre emancipare și întregire, ceea ce îi fixează lui Haydn locul primordial în constituirea acestui gen muzical de sonată „a quadro".

Vor trece mulți ani până când compozitorul – angajat din anul 1761 la Curtea Eszterházy – va da la lumină un nou șir de cvartete pentru coarde: *op. 9* (terminat în anul 1769)[19], *op. 17* (1771)[20] și *op. 20* (1722)[21]. Practica șefului de orchestră ce admiră și dirijează realizările contemporanilor săi mannheimezi sau vienezi începe să-și pună amprenta pe concepția creațiilor sale instrumentale (simfonii, sonate, cvartete). Dar ceea ce contribuie cel mai mult la conturarea noului tip de cvartet – așa cum acesta va apărea în opusurile 9, 17, 20 – a fost revelația oferită de forța latentă din bitematismul surprins în sonatele lui Carl Philipp Emanuel Bach. Munca de valorificare a unei dramaturgii sprijinite pe opoziția existentă între două idei muzicale poate fi surprinsă mai întâi în câteva dintre sonatele sale pentru clavecin, apoi, mai încordat, în fondul și forma *Cvartetelor op. 9.* Muzica noilor creații începe să prezinte o anumită problematică, ea părăsește sfera „agrea-

19 Do major; mi bemol major; sol major; re minor; si bemol major și la major.

20 mi major; fa major; mi bemol major; do minor; sol major; re major.

21 mi bemol major; do major; sol minor; re major; fa minor; la major.

Scanned with OKEN Scanner

bilului", dominantă în majoritatea cvartetelor anterioare. Ideile apar asemenea unor personaje dintr-o acțiune scenică sau literară, ele prezintă trăsături mai mult sau mai puțin opuse și au o evoluție ce conduce la un deznodământ în care se impune un echilibru desăvârșit. Se conturează astfel „scenele" *formei de sonată* – cu prezentarea celor două entități muzicale (Expoziția), acțiunile lor (Dezvoltarea) și stadiul echilibrului final (Reexpoziția) într-o desfășurare unitară ce solicită – alături de inspirație – un travaliu și o scriitură complexă. Acest fond emoțional al primului act din lucrare (partea I), care determină o construcție arhitecturală nouă, va căpăta amploare și importanță determinantă în viziunea de ansamblu a unei compoziții. Forma ei nu va urmări doar varietatea fermecătoare a dansurilor și a serenadelor, ci se va concentra la patru părți închegate în care mișcările extreme – cu greutate și amploare deosebită – încadrează muzica unor mișcări ce reflectă sentimente de tranziție (partea lentă, partea dansantă).

Noile procedee dezvoltatoare din procesul creator pot fi surprinse în concepția primelor cvartete ale grupului opus 9, ceea ce justifică dorința (pe care compozitorul ar fi mărturisit-o editorului Domenico Artaria) de a marca începutul creației sale de cvartete cu opus 9 (și nu cu *opus 1, 2 și 3* – tributare în mare parte stilului „divertimento"). Mai detașate de spiritul „galant" surprins în primele 18 cvartete apar cele cuprinse în grupul *op. 17* ale anului 1771, create într-o dispoziție sufletească ce aparține unei etape în care compozitorul nu a fost străin de neliniștea romantică ce stăpânea gândirea artistică și intelectuală germană (perioada „Sturm und Drang"). Fără să fi avut înclinații spre preocupări politice sau sociale, fără să fi fost un pasionat al literaturii sau filozofiei, Haydn a fost totuși un muzician al timpului său. Dependența de un stăpân feudal, la Curtea căruia domnea atmosfera de rafinament aristocratic, pe cât de strălucitor, pe atât de departe de realitățile dramatice ale timpului, nu l-a făcut nereceptiv la frământările din ce în ce mai grave din contemporaneitate, ceea ce începe să se reflecte în paginile unor creații ce aparțin acestei perioade (1768–1774) din evoluția sa. Ca și în sonatele sau simfoniile compuse de-a lungul acestor ani, stilul cvartetelor dezvăluie o sensibilitate particulară, pe care creatorul lor se străduiește să o conducă într-o conștientă unitate a muzicii (la nivelul unei părți componente, ca și la cel al întregului). Departe de caracterul „galant" care a influențat realizările anterioare, gândirea sa

Scanned with OKEN Scanner

muzicală se sprijină pe trăiri interioare ce câștigă în amploare și în profunzime. Această legătură cu un anumit fond emoțional a dictat, de fapt, conturarea trăsăturilor de specificitate pe care cvartetul de coarde modern le are, autonomizarea lui pe plan istoric. Haydn nu a fost creatorul acestui gen („părintele" lui – cum i s-a spus cu justificată admirație) ale cărui rădăcini merg până la începutul secolului al XVIII-lea (în creația lui Rossi, Merullo) și prezintă variate transformări ce se datorează numerosilor compozitori italieni, francezi, germani ce l-au adoptat și cultivat de-a lungul vremii. Dar el este compozitorul ce-și merită renumele, fiind cel ce a realizat prototipul lui clasic, modelul pe care se vor sprijini și arta lui Mozart, și cea a lui Beethoven. Dacă în primele 18 cvartete (op. 1, 2 și 3) Haydn poate fi considerat pe bună dreptate drept un precursor al genului, începând cu realizările de op. 9, 17 și 20 el se afirmă ca un gânditor ce-și coordonează ideile într-o anumită matcă, le cizelează relieful și le conduce evoluția către desăvârșire și echilibru. Din acest punct de vedere, al artistului gânditor și modelator, Haydn rămâne „părintele cvartetului de coarde", în accepțiunea pe care genul o are astăzi. Începând cu construcția proporționată a formei de sonată din prima creație (*Cvartetul în do major,* op. 9, nr. 1) și terminând cu *Fuga* ce încununează muzica ultimei *(Cvartetul în la major,* op. 20, nr. 6), compozitorul dăltuiește adevărate modele de puritate sonoră. În rândul mijloacelor de expresie care își aduc contribuția la relieful procesului creator (inspirația melodică, factura ritmică, tratarea armonică, polifonică, agogică etc.) se remarcă o permanentă tendință de individualizare a celor patru voci și de apropiere a lor în realizarea expresivității, ceea ce nu exclude afirmarea concertantă a uneia dintre ele (a viorii, cu deosebire) care urmează sensul dezvoltator al gândirii muzicale.

Cvartetele Soarelui, cum au fost denumite cele șase creații cuprinse în buchetul *op. 20,* ilustrează un moment important de sinteză stilistică din istoria muzicii de cameră, deoarece concepția modernă a tehnicii compoziționale (cea a monodiei acompaniate) prezintă un important stadiu de împlinire, prin reluarea unor trăsături ce au fost specifice stilului polifonic. Dacă Mozart și Beethoven vor duce spre culmi de valoare acest proces de integrare a limbajului muzical tradițional în monumentale pagini ale creației lor, Haydn are meritul de a fi deschis orizonturi noi expresivității prin apelul la procedeele tradiției polifonice. Tradițională este și tehnica variației pe o temă, prezentă de la bun început în creația sa de cvartete (cum apare în debutul *Cvartetului* op. 3, nr. 2)

Scanned with OKEN Scanner

și se afirmă — învăluită de un suflu romantic — în partea lentă a *Cvartetului în re major* (nr. 4) al grupului op. 20, considerat ca primă capodoperă a literaturii cvartetului de coarde modern.

Pe aceste coordonate de gândire și simțire ce au condus treptat la creații individuale, Haydn va da la iveală un nou șir de șase cvartete peste aproximativ un deceniu, când apare celebrul *opus 33.* „Ele sunt gândite într-un fel cu totul nou", anunță compozitorul într-una din scrisorile sale (datată 3 decembrie 1781), specificul acestor „noi creații a quadro für 2 Violin, Alto, Violoncello concertante". Acest „nou", experimentat de fapt și în creații anterioare, se manifestă ca o proclamație a unei prețioase biruințe. Esența melodică, favorizată de pregnanța motivelor din componența tematică, este arcuită pe pilonii unor forme (de sonată, de lied, de rondo, de fugă sau de variațiuni pe o temă) pe care el le desăvârșește și le dă deschideri îndrăznețe, cu surprize ce astăzi — după preluarea și cultivarea lor — trec atât de neobservate. Cine mai merge în adâncime până la *Cvartetele opus 33,* terminate de Haydn în anul 1781, pentru a surprinde nevoia sa de a da vigoare dramaturgiei întregului prin plasarea unui „Scherzo" (și nu Menuet) în partea a doua (și nu a treia) a ciclului cvadripartit, așa cum se întâmplă în *Cvartetele nr. 2* și *3* (în mi bemol major și în do major) din ciclul *opus 33* ? Desigur că este vorba doar de o viziune „scherzando" a compozitorului — întrezărită și anterior (ex. *Cvartetul op. 3,* nr. 2) — și nu de renunțarea istorică la eleganța dansului și de înlocuirea lui cu specificul tip de „Scherzo" din concepția arhitecturală a compozițiilor gândite în ciclu cvadripartit, care îi va aparține lui Beethoven. Important este faptul că, prin *Cvartetele opus 33,* cvartetul de coarde își impune definitiv specificul ca gen cameral în istoria creației muzicale, că autonomizareea lui s-a datorat lui Haydn, primul compozitor al trinității clasice vieneze. Iată-l pe tânărul Mozart, abia stabilit la Viena și vrăjit de puritatea acestei muzici, iată-l detașându-se de stilul „divertimento" în care compusese și el *Cvartetele milaneze*[22] și construind pe drumul deschis de Haydn *Cvartetele vieneze,* iată-l ducând mai departe gândirea maestrului în lucrări pe care i le dedică cu veneratie[23] și pregătind astfel evoluția spectaculoasă a genului din realizările lui Beethoven. Haydn este în pragul a 50 de ani atunci când compune aceste modele prețioase pentru urmașii săi. Se

22 Vezi pag. 157.
23 Vezi pag. 161-164.

Scanned with OKEN Scanner

și se afirmă — învăluită de un suflu romantic — în partea lentă a *Cvartetului în re major* (nr. 4) al grupului op. 20, considerat ca primă capodoperă a literaturii cvartetului de coarde modern.

Pe aceste coordonate de gândire și simțire ce au condus treptat la creații individuale, Haydn va da la iveală un nou șir de șase cvartete peste aproximativ un deceniu, când apare celebrul *opus 33.* „Ele sunt gândite într-un fel cu totul nou", anunță compozitorul într-una din scrisorile sale (datată 3 decembrie 1781), specificul acestor „noi creații a quadro für 2 Violin, Alto, Violoncello concertante". Acest „nou", experimentat de fapt și în creații anterioare, se manifestă ca o proclamație a unei prețioase biruințe. Esența melodică, favorizată de pregnanța motivelor din componența tematică, este arcuită pe pilonii unor forme (de sonată, de lied, de rondo, de fugă sau de variațiuni pe o temă) pe care el le desăvârșește și le dă deschideri îndrăznețe, cu surprize ce astăzi — după preluarea și cultivarea lor — trec atât de neobservate. Cine mai merge în adâncime până la *Cvartetele opus 33,* terminate de Haydn în anul 1781, pentru a surprinde nevoia sa de a da vigoare dramaturgiei întregului prin plasarea unui „Scherzo" (și nu Menuet) în partea a doua (și nu a treia) a ciclului cvadripartit, așa cum se întâmplă în *Cvartetele nr. 2* și *3* (în mi bemol major și în do major) din ciclul *opus 33* ? Desigur că este vorba doar de o viziune „scherzando" a compozitorului — întrezărită și anterior (ex. *Cvartetul op. 3,* nr. 2) — și nu de renunțarea istorică la eleganța dansului și de înlocuirea lui cu specificul tip de „Scherzo" din concepția arhitecturală a compozițiilor gândite în ciclu cvadripartit, care îi va aparține lui Beethoven. Important este faptul că, prin *Cvartetele opus 33,* cvartetul de coarde își impune definitiv specificul ca gen cameral în istoria creației muzicale, că autonomizareea lui s-a datorat lui Haydn, primul compozitor al trinității clasice vieneze. Iată-l pe tânărul Mozart, abia stabilit la Viena și vrăjit de puritatea acestei muzici, iată-l detașându-se de stilul „divertimento" în care compusese și el *Cvartetele milaneze*[22] și construind pe drumul deschis de Haydn *Cvartetele vieneze,* iată-l ducând mai departe gândirea maestrului în lucrări pe care i le dedică cu veneratie[23] și pregătind astfel evoluția spectaculoasă a genului din realizările lui Beethoven. Haydn este în pragul a 50 de ani atunci când compune aceste modele prețioase pentru urmașii săi. Se

22 Vezi pag. 157.
23 Vezi pag. 161-164.

Scanned with OKEN Scanner

pare că editorul lor (și nu compozitorul) le-ar fi dedicat țareviciului rus, ceea ce a lansat denumirea sub care au circulat – cea de *Cvartete rusești.* Încep să survină și titluri programatice, cum este cel de *Cvartetul păsărilor* dat *Cvartetului în do major* (op. 33, nr. 3), inspirat de trilurile viorii prime din secțiunea mediană a Scherzo-ului (Trio) ce reflectau intenția compozitorului de a reda onomatopeic senzații culese din farmecul trăit de el în mijlocul naturii.

Urmărind evoluția artei lui Haydn, se poate remarca faptul că odată cu aceste ultime cvartete ale anului 1781, compozitorul se manifestă ca unul ce are conștiința contribuției sale în afirmarea genului cameral exprimat printr-un ansamblu extrem de omogen, care ilustra cu limpezime concentrarea tuturor trăsăturilor ce au condus la concepția nouă a dramaturgiei muzicale instrumentale din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea – concepția clasică. Întregul șir de 44 de cvartete de coarde[24] compuse de el până atunci rămâne o reflectare a treptelor de tranziție către această etapă de aur din istoria muzicii. Tot ce va urma se va sprijini pe meritul și arta lui Haydn de a construi arhitectura discursului muzical și de a conduce articulat și echilibrat vocile ce îl exprimă. Munca sa de făurar își va găsi împlinirea în ceea ce geniul lui Mozart va realiza în cvartetele de coarde „composti e dedicati al Signor Giuseppe Haydn[25], de la forma de *fugă-sonată* realizată în finalul primei creații *(Cvartetul în sol major,* KV 387, până la debutul atât de derutant al ultimei *(Cvartetul disonanțelor* în do major, KV 465). Sunt lucrări compuse între aii 1782–1785, după care realizările tânărului contemporan vor alterna cu ale sale, influențându-le, emulându-le, conducând procesul evolutiv al genului pe coordonatele cucerite de el treaptă cu treaptă în cvartetele opusurilor 20 și 33. Haydn și-a manifestat marea sa admirație pentru Mozart cu o căldură rar întâlnită în lumea de luptă a realizărilor artistice: „Ca om de onoare și în fața lui Dumezeu vă declar că fiul Dvs. este cel mai mare compozitor pe care l-am cunoscut vreodată" – îl asigura el pe Leopold Mozart în seara de 10 febr. 1785, când a avut loc celebra audiție a ultimelor trei cvartete din cele șase

24 La cele șapte grupuri de câte șase cvartete (op. 1, 2, 3, 9, 17, 20, 33) se adaugă *Cvartetul op. 42* compus în anul 1763 (în *re minor)* și *Cvartetul în mi bemol major* (notat în catalogul de lucrări ca op. 0, fiind descoperit târziu), compus în anul 1765.

25 KV 387, 421, 428, 458, 464, 465 – compuse între anii 1782–1785.

Scanned with OKEN Scanner

ce-i fuseseră dedicate[26], „El are geniu și pe deasupra cea mai deplină știință a compoziției."

După acest moment al întâlnirii artei lui Haydn cu cea a lui Mozart – care marchează și una dintre cele mai profunde prietenii ce au existat între compozitorii tuturor timpurilor – cvartetele pe care le va mai crea muzicianul ce se apropie de 60 de ani prezintă – în variate manifestări stilistice – doar un plus de valoare în ceea ce privește tehnica componistică, dat fiind că arta prelucrării tematice prin mijloace modelatoare – dezvoltatoare sau imitative – își deschisese larg orizontul prin împlinirea pe care o adusese reactualizarea mișcărilor polifonice ale tradiției în stilul omofon modern. În buchetul celor șase *Cvartete opus 50* (1787) – dedicate regelui Prusiei (ceea ce le-a conferit denumirea de *Cvartete prusiene*[27]), survine o oarecare subliniere în partida instrumentului grav (violoncelul) la care cânta Frederic Wilhelm al II-lea, pentru ca în următoarele două grupuri de câte trei cvartete *(opus* 54[28] și *opus* 55[29]) ale anului 1788 – dedicate unui violonist amator din Viena – fantezia sa să imprime viorii momente de frumuseți concertante. Din șirul acestor ultime realizări poate fi detașat *Cvartetul în fa diez mior* (op. 50, nr. 4), cu o derulare muzicală în care dinamismul – realizat în mod egal de cele patru glasuri ale ansamblului – izvorăște din impulsurile dezvoltatoare ale stilului omofon împletite mereu cu arta imitativă a tradiției polifone, atingând punctul culminant în fuga finală. Și dacă Haydn începe să dea amploare din ce în ce mai mare primelor părți ale ciclului cvadripartit, ca rezultat al dezbaterilor tematice aprofundate, el nu ocolește realizări dictate de fantezia sa mereu trează, așa cum se manifestă în *Cvartetul în fa minor* (op. 55, nr. 2), când forma de sonată pe care se sprijină construcția părții principale este pregătită pe o suprafață extinsă printr-o muzică în mișcare lentă (Andante più tosto allegretto) concepută în tehnica variației pe o temă.

Mozart mai trăia încă în anul în care Haydn compune un nou șir de șase cvartete (1790) care ilustrează viziunea sa de maturitate asupra discursului muzical cvartetistic, ca expresie a unei acțiuni logice și,

---

26 Vezi capitolul „Mozart" pag. 161 și urm.

27 În si bemol major, do major, mi bemol major, fa diez minor, fa major și re major.

28 În sol major, do major și mi major.

29 În la major, fa minor și si bemol major.

Scanned with OKEN Scanner

totodată, fermecătoare. Sunt *Cvartetele opus 64*[30], din rândul cărora se detașează al cincilea, în re major – celebrul cvartet *Ciocârlia (Lerchenquartett).* Muzica lui este o oglindă a cuceririlor și, totodată, a trăsăturilor temperamentale cu totul specifice compozitorului. Pe succesiunea de mișcări cristalizată în concepția sa clasică (Allegro moderato, Adagio, Menuet, Vivace) ideile – senine, întrebătoare, lirice, meditative, scânteind de voioșie și de o viguroasă încredere în bine – se succed cu o limpezime de cristal, într-o scriitură de virtuozitate ce culminează în stilul fugato al finalului (Vivace), pe un curs invariabil de șaisprezecimi care solicită interpreților o perfectă sincronizare.

Bijuterii instrumentale sunt toate cele șase cvartete ale acestui *opus 64,* ilustrând fiecare perfecțiunea de concepție la care ajunsese compozitorul. Dar în profunzime și în viziunea prin perspectiva pe care o oferă trecerea timpului mai poate fi surprins și rolul lor de verigă de legătură cu plusul de vibrație pe care îl adusese Mozart în cvartetele pe care i le dedicase, încununate cu atât de discutatul și – pe atunci – contestatul *Cvartet al disonanțelor.* Interferențele creatoare din realizările celor doi făurari ai cvartetului de coarde modern – așa cum acestea s-au afirmat stimulator în timpul prieteniei pe care și-au purtat-o cu o puritate și o venerație rar întâlnite – vor da roade și în următoarele serii de cvartete create de compozitorul vârstnic, trecut de 60 de ani. În grupurile mai mici, de câte trei cvartete *(opus 71*[31] și *opus 74*[32], compuse în anul 1793), în ultimul șirag de șase creații *(opus 76*[33] – 1797), Haydn concentrează toate trăsăturile de sprijin ale compoziției camerale. La claritatea expresiei și la echilibrul arhitectural, la limbajul în care tendințele de reformulare a tradiției polifonice imprimase noi dimensiuni de valoare cvartetelor compuse cu ani în urmă *(op. 20, 33)* și avusese implicații creatoare în evoluția lui Mozart, se adaugă calități pe care le conferă siguranța rezultată din procesul de stăpânire a mijloacelor de expresie, de mânuire a raportului lor de complementaritate. În acest sens, fiecare dintre ultimele cvartete compuse de Haydn devin individualități artistice înzestrate cu o dinamică uluitoare, acțiunea lor muzicală urmărind reliefarea însușirilor pe care un sentiment sau altul le are. Sunt cazuri în care unele

30 În do major, si minor, si bemol major, sol major, re major și mi bemol major.
31 În si bemol major, re major și mi bemol major.
32 În do major, fa major și sol minor.
33 În sol major, re minor, do major, si bemol major, re major și mi bemol major.

Scanned with OKEN Scanner

imagini artistice evocatoare au condus la anumite denumiri pentru întreaga creație, ca, de exemplu, *Cavalcada* (op. 74, nr. 3) – poate cea mai celebră creație camerală a compozitorului – sau *Răsăritul soarelui* (op. 76, nr. 4), după cum alte denumiri s-au datorat pregnanței unor elemente stilistice, *Cvartetul cvintelor – op. 76, nr. 2*)[34] sau unei atmosfere impunătoare *(Kaiserquartet – op. 76, nr. 3)*[35]. Ceea ce este important de subliniat pentru valoarea acestor ultime cicluri de cvartete compuse de Haydn este faptul că realizarea lor ilustrează o însumare a treptelor pe care a evoluat muzica în secolul al XVIII-lea, cu ceea ce geniul lui Bach – în prima jumătate – și cel al lui Mozart – în ultima lui parte – înălțase pe culmi neatinse până atunci.

Un cuplu de două cvartete – *Cvartetele op. 77* (în *sol major* și *fa major)* și încă un cvartet *(op. 103,* în *si bemol* major) rămas neterminat încununează șirul celor 84 de cvartete compuse de Haydn de-a lungul a cinci decenii. În rândul lor sunt incluse și cele șapte *Cvartete opus 51*[36], care reprezintă de fapt transcripția pe care el a făcut-o în anul 1787 unei lucrări concepute pentru orchestră[37]. Este vorba de o creație pe care Catedrala din Cadix i-o comandase cu doi ani în urmă pentru a fi cântată la slujba doliului creștin din Vinerea Mare, intitulată *Cele șapte cuvinte de pe urmă ale Mântuitorului.* Compozitorul le anunță ca fiind *Sieben Sonaten mit einer Einlatung und am Schluss ein Erdbeben* (deci „Șapte sonate cu o introducere și la sfârșit cu un cutremur"), recurgând, astfel, la denumirea de „sonată" – în accepțiunea arhaică a noțiunii. O introducere ce îl anunță pe viitorul creator de oratorii (cu indicația „Majestoso ed Adagio") deschide șirul celor șapte poeme instrumentale, din rândul cărora șase se succed în mișcări lente, continuând caracterul grav al preludierii lor, doar ultimul – intitulat *Il terremoto* – fiind în Presto. Excepție face ultima parte și prin faptul că poartă un titlu evocator („Cutremur de pământ"), programatism ce trebuie pus în legătură mai

34 Denumirea provine din faptul că tema principală a primei părți pornește pe succesiune de cvinte (la-re, mi-la) în sens descendent.

35 Mai există și alte denumiri datorate unor destinatari, de ex. *Cvartetele Appony (op. 71 și 74), Cvartetele Erdödy (op. 76).*

36 În si bemol major, do minor, mi major, fa minor, la major, sol minor, mi bemol major-do minor.

37 Două viori, violă, violoncel, contrabas, două flaute, două oboaie, doi fagoți, patru corni, două trompete și timpani.

Scanned with OKEN Scanner

mult cu spiritul descriptiv al trecutului (de la Jannequin la Vivaldi) decât cu cel ce se va afirma curând în muzica secolului al XIX-lea.

Privind cu obiectivitate și recunoștință prin perspectiva istorică, se poate stabili măsura meritului pe care l-a avut Haydn în cristalizarea și desăvârșirea unuia dintre cele mai importante genuri ale muzicii de cameră — cvartetul de coarde. Pentru că școala de compoziție vieneză, atât de bogată și de strălucitoare în realizările ei din ultimele două-trei veacuri, se poate mândri în primul rând cu tezaurul ei cameral, cel mai valoros din câte a înregistrat istoria muzicii până în zilele noastre. Întreaga evoluție a diferitelor genuri din acest compartiment al muzicii se datorează căutărilor, îndrăznelilor și soluțiilor date de gândirea marilor ei reprezentanți, de la Haydn la Brahms — pentru a ne referi numai la contribuția aștrilor clasici. Haydn este deci cel ce deschide larg și strălucitor acest capitol de aur al artei sunetelor, cel ce a dăltuit primele pietre prețioase ale tezaurului, creații ce încântă și înaripează arta interpreților — așa cum aceștia toți mărturisesc — și care răsună, pretutindeni și mereu, cu o fermecătoare prospețime.

CREAȚIA PENTRU ORCHESTRĂ SIMFONICĂ

1. Divertismente, uverturi, concerte

Al doilea capitol de aur din cele pe care primul clasic vienez le-a acoperit cu harul său muzical a fost cel al *creației simfonice*. Acesta începe o dată cu angajarea sa ca muzician de Curte (1759), când obligațiile sale de a compune pentru ceremoniile ei fastuoase, cu concerte și reprezentații de operă, cu dineuri și baluri, erau de prim ordin.

La multitudinea de *divertimenti* compuse, se adaugă în jur de șaisprezece *uverturi pentru orchestră* sau pentru formații instrumentale mai mici (cu componență „ad libitum") și aproximativ 40 de *concerte solistice* pentru diferite instrumente, și orchestră[38], în funcție de prezența

38 20 de concerte pentru pian, 5 pentru vioară, 1 pentru vioară și pian, 33 pentru violoncel, 1 pentru contrabas, 2 pentru flaut, 2 pentru cor, 1 pentru doi corni, 1 pentru oboi, 1 pentru trompetă, 5 pentru două lire, 3 pentru orgă, 7 pentru harpă (multe pierdute).

Scanned with OKEN Scanner

vreunui solist virtuoz la Curte sau de dorința compozitorului de a evidenția un instrumentist din orchestra Curții. Nici uvertura pentru orchestră și nici concertul solistic nu fac parte din rândul lucrărilor ce i-au reprezentat truda de făuritor al gândirii și scriiturii clasice, așa cum o ilustrează cea a cvartetelor de coarde și cea a simfoniilor compuse de-a lungul vieții. Prea puține dintre concertele sale mai sunt ascultate astăzi în sălile de concert, din care unele – ca cel pentru contrabas și orchestră, sau cele pentru diferite instrumente de suflat – au avut meritul de a fi contribuit la îmbogățirea repertoriului cu mult mai sărac al interpreților la aceste tipuri de instrumente. Printre descoperirile de la începutul secolului XX se numără *Concertul pentru flaut și orchestră în re major*[39], datând din anul 1770, cu splendida cantilenă a orchestrei din partea lentă, pe care solistul o însoțește cu gingășie. Și tot o descoperire din secolul nostru (1953) este și *Concertul pentru pian și orchestră în do major* care, împreună cu *Concertele în fa major, sol major* și *re major,* s-au menținut în repertoriul pianiștilor până în zilele noastre. Dar cel mai des ascultate sunt *concertele pentru violoncel și orchestră,* ultimul – *Concertul în re major (op. 101)* – fiind cel mai cunoscut din întreaga creație concertantă a compozitorului. Și totuși, deși a fost compus în anul 1800, muzica lui senină, meditativă sau dansantă (corespunzător celor trei părți: Allegro moderato, Adagio, Allegro final – în formă de Rondo) nu se îndepărtează de factura tipului de concert ce aparține primelor decenii ale secolului al XVIII-lea. Doar forma de sonată – ale cărei teme prezintă evidente trăsături de înrudire – pe care este construită prima parte, plasează lucrarea într-o epocă superioară, fără ca aceasta să se apropie de valoarea pe care o au ultimele concerte ale lui Mozart și departe de cea a *Concertului în do minor* (nr. 3) pe care Beethoven l-a compus în același an, 1800. Ceea ce nu poate fi tăgăduit nici uneia dintre aceste creații ocazionale este, fără îndoială, marea frumusețe melodică, cu varietatea expresivității ei din lirismul părților lente mediane, atât de deosebit față de factura robustă sau exuberantă a muzicii din mișcările extreme. Cu un *Concert pentru trompetă și orchestră, în mi bemol major* (1796) – unicul pe care l-a scris – se încheie contribuția pe care a avut-o Haydn la îmbogățirea literaturii concertate, o literatură pe care urmașii săi clasici și romantici o vor duce la mare strălucire.

39 Descoperirea se datorează cercetătorului Adolf Sandberger, care l-a editat la „Simrock-Leipzig" în redacția lui O. Kaul și a flautistului Herman Zanke, care i-a scris și cadențele.

Scanned with OKEN Scanner

2. Simfonia

Față de această urmă modestă din sfera concertului instrumental, cea pe care Haydn a lăsat-o în lumea simfoniei apare de proporții inestimabile. Cele 104 creații în acest gen, afirmat la răscruce de epoci, alcătuiesc una dintre cele mai interesante pagini din istoria muzicii, realizarea lor reflectând întreg procesul de evoluție a genului, de la zămislirea până la perfecțiunea modelelor lui finale. Recunoscători, cotemporanii (Mozart) și urmașii imediați sau mai îndepărtați l-au declarat „părinte" al simfoniei, deși o asemenea proclamație nu poate corespunde evoluției istorice în care inelele de legătură dintre evenimentele transformatoare se succed fără întrerupere.

Cu rădăcini în universul genurilor de tip „divertimento", primele simfonii – asemenea primelor sonate pentru pian sau primelor cvartete de coarde – se alătură încercărilor meritorii înregistrate și în creația altor contemporani (cehi, germani, austrieci și chiar francezi, având în vedere creația lui Gossec), toți demni precursori ai „sonatei pentru orchestră", cum au definit-o primii ei comentatori. Spiritul tradiției baroce se împletește cu unele trăsături ale modernului stil de salon, dominând concepția fondului emoțional („divertimento") și a construcției lor arhitecturale. Vechea formă tripartită, caracteristică uverturii și concertului italian, precum și „simfoniei" lui Alessandro Scarlatti (Allegro-Lento-Allegro) se impune în primele creații, începând cu *simfonia în re major* (nr. 1) compusă în 1759 la curtea contelui Morzin[40], *Simfonia în do major* (nr. 2) și *Simfonia în re major* (nr. 4), compuse în următorii doi ani. Dar încercarea de a introduce un Menuetto în concepția ciclului (în *Simfonia nr. 3 – în sol major* – și în *Simfonia nr. 5 – în la major,* amândouă compuse în anul 1762) deschide o alternanță experimentală în realizările sale între concepția tri- și cvadripartită. Între timp însă, compozitorul realizează o adevărată lovitură de maestru, concepând un ciclu de trei simfonii (nr. 6, 7 și 8), cărora le dă titluri programatice: *Le matin* (în re major), *Le midi* (în do major) și *Le soir* (în sol major). Este momentul în care încep „surprizele" din muzica simfoniilor lui Haydn. Și dacă în acea vreme orizontul său informativ era restrâns la puținul pe care-l

40 Simfonia poartă nr. 1 în lista simfoniilor lui Haydn, dar nu este sigur că a fost și prima lucrare în acest gen, așa cum s-a întâmplat în numerotarea cvartetelor (știut fiind că lista lor a trebuit să fie precedată cu un *Cvartet nr. 0,* descoperit ulterior celor catalogate).

Scanned with OKEN Scanner

primise în casa lui Porpora, la ceea ce-i oferise muzica Vienei (și aceasta nu de pe marele ei scene) și unele studii (de Fux) sau partituri (de Ph. E. Bach), meritul de făuritor al unui gen ce concentra tot ceea ce înaripase până atunci creația instrumentală este deosebit de mare.

Titlurile programtice pe care Haydn le dă acestor trei simfonii surprind, în primul rând, pentru faptul că el nu va mai repeta apelul la sugestii literare (următoarele denumiri de simfonii fiind datorate fanteziei ascultătorilor sau editorilor săi). Acest demers poate fi interpretat ca o reflectare a sentimentului de seninătate sufletească pe care i l-a dat prima dată siguranța materială cucerită în anul 1761, anul angajării sale ca muzician la Curtea princiară a familiei Eszterházy. O liniște care a favorizat aplecarea sa asupra noilor partituri și căutarea mijloacelor de exteriorizare a unui sentiment sau altul în forme ce nu erau lipsite de elasticitate pentru un artist creator. Construcția cvadripartită pare a conveni mai mult gândului inspirator, așa cum se deduce din structurarea primei și ultimei simfonii din șirul celor trei, formă ce va deveni în curând clasică pentru simfonie (pe succesiunea Allegro-Andante-Menuet-Final, cu sau fără introducere lentă). Dar între aceste două simfonii cu concepție cvadripartită (nr. 6 și nr. 8) își fac loc din nou influențe ale tradiției așa cum apare în desfășurarea augumentată la cinci mișcări – prin intervenția unei mișcări „Recitativo" – în *Simfonia în do major (Amiaza):* Adagio-Allegro, Recitativo, Adagio, Menuet-Trio, Finale-Allegro).

În ceea ce privește orchestrația, aceasta vădește un aspect caracteristic preocupărilor pe care compozitorul le avea în această primă perioadă de creație la Curtea Eszterházy. În primul rând, aspirația de a se perfecționa în știința compoziției, și, în această privință, biblioteca muzicală pe care o aveau stăpânii săi la Viena sau la reședința de la Eisenstadt era bogată în partituri pe care să-și poată sprijini învățătura de autodidact. Așa cum se deduce din catalogul de titluri al acestei biblioteci, Haydn a avut la dispoziție o mare parte din creația compozitorilor italieni, francezi, germani, lucrări pe care le studiază și le introduce în repertoriul orchestrei pe care avea obligația să o pregătească petru recepțiile Curții. Printre partiturile studiate au figurat și numeroase „concerti grossi", ceea ce a influențat orchestrația făcută de el în ciclul celor trei simfonii cu titluri programatice. Farmecul dialogului dintre câteva instrumente soliste (grupul „concertino") și „tutti" l-a condus la ideea unei reactualizări a stilului cultivat pe vremea lui Corelli, așa cum se poate desprinde

Scanned with OKEN Scanner

din partiturile noilor sale simfonii în care în afara obișnuitului cvintet de coarde (două viori, violă, violoncel, contrabas) cărora li se adaugă flautul, două oboaie, fagotul și doi corni, apar specificate și două viori concertante, și un violoncel concertant[41]. Elemente ale tradiției apar nu numai în tratarea dialogată a celor două grupuri instrumentale (tutti-soli) din unele momente ale muzicii acestor simfonii, dar și în specificul stilului virtuoz-improvizatoric, al scriiturii imitative dintre voci sau al prezenței unor elemente specifice operei, așa cum este în cea de-a doua parte din *Simfonia în do major,* deliberat intitulată *Recitativo.* Ceea ce trebuie menționat în legătură cu aceste ecouri ale tradiției este faptul că noile lucrări aparțin unui compozitor ce gândește în spiritul vremii sale, o vreme în care creația muzicală începe să se îndepărteze de rolul de a-i distra pe invitați la dineurile și balurile din saloanele aristocrației. Substanța ei din ce în ce mai robustă se reflectă în căutarea de idei cu contururi contrastante, cu dezbateri și soluții ce au condus la înfiriparea formei de sonată și la unitatea din ce în ce mai strânsă a unei compoziții gândită în ciclu de mișcări — sonată, trio, cvartet, concert sau simfonie. În această perioadă de tranziție modelatoare spre clasicism trebuie plasate și simfoniile compuse de Haydn în anul 1761, ultima dintre ele *(Seară),* care se încheie cu o „furtună" *(La tempesta),* putând fi considerată ca un moment de despărțire a compozitorului de tendințele concertante din stilul său simfonic, următoarele prezentând noi încercări, noi direcții și noi soluții în drumul de căutări către perfecționarea lui.

Multă vreme componența formei unei simfonii de Haydn continuă să varieze între trei și patru părți, după cum și conturul celei de a doua teme din forma de sonată a primelor părți nu apare întotdeauna bine individualizată. Ceea ce începe să se precizeze în creația compozitorului este aspirația către unitate. Unul dintre exemplele ilustrative în acest sens îl oferă prima sa *Simfonie în mi bemol major* (nr. 11)[42], compusă în jurul anului 1763. Analiza acestei lucrări scoate la iveală prezența unui motiv format din patru sunete alăturate în sens ascendent pornind la începutul fiecărei părți fie de pe dominantă (partea I), fie de pe tonică (partea a II-a) și având unele modificări în interiorul ambitusului de

41 În ultima simfonie a ciclului, în care caracterul concertant apare mai atenuat, sunt menținute doar două viori concertante.

42 Din 104 simfonii, 11 sunt în tonalitatea mi bemol major.

cvartă în ultimele două mișcări, ceea ce dezvăluie intenția compozitorului de a semnala existența unei substanțe generatoare comune întregii desfășurări muzicale.

În creațiile ce au urmat încep să se întrevadă și alte direcții ale căutărilor lui Haydn. Finaluri fugate în *Simfoniile nr. 13* (în re major) sau nr. 40 (în fa major) compuse în 1763; melodie de coral în *Simfonia nr. 22* (în mi bemol major) compusă în 1764, care va fi cunoscută sub denumirea *Der Philosoph;* reliefuri date unor voci de instrumente — cum apare în *Simfoniile nr. 24, 36* și cu deosebire în cea care poartă nr. 31 — celebra simfonie *Mit der Hornsignal,* cunoscută și sub denumirea *Simfonia vânătorii,* dată imediat după primele ei execuții. Este o perioadă de creație instrumentală bogată, imediat următoare morții primului stăpân Eszterházy (1762) și a înscăunării celui de-al doilea, Nicolae Magnificul. Activitatea lui Haydn devine suverană peste viața muzicală a Curții în anul 1766, când este numit prim-Kapelmaestru, în urma morții lui Gregorius Werner. Cu instrumentiștii devotați pe care-i avea în orchestră, el are posibilitatea de a încerca muzica noilor simfonii, ceea ce pare a-l fi stimulat în munca sa creatoare. Sentimente de profundă meditație, de îndoială pot fi surprinse în paginile lente ale unor creații compuse în anul 1765, ca în simfonia *Filosoful* (nr. 22, anterior citată), în a cărei orchestrație compozitorul simțise nevoia să introducă doi corni englezi; în simfonia *Lamentation* (nr. 26), prima sa simfonie în tonalitate minoră (re minor), cunoscută și sub denumirea de *Simfonia de Crăciun,* sau în *Simfonia în mi major* (nr. 29) supranumită *Alleluia.*

Între aceste simfonii ale anului 1765, apare o *Simfonie în sol major* (nr. 27) care circulă sub denumirea de *Sibiana,* pentru faptul că o copie a partiturii ei a fost descoperită în anul 1946 în tezaurul de arhivă al Muzeului „Bruckenthal" din Sibiu[43]. Mai apropiată de primele trei simfonii cu titluri programatice, prin seninătatea ce domină factura muzicii, această creație rămâne reprezentativă pentru îndrăznelile compozitorului din domeniul formei — care aduce de data aceasta surpriza unei părți mediane „*Siciliano*".

Urmărind evoluția lui Haydn din această epocă a maturizării sale creatoare, se poate trage concluzia că cele aproximativ 40 de simfonii

43 Studii despre legăturile ce pot fi făcute între creațiile lui Haydn și viața muzicală românească se datorează muzicologilor Ștefan Lakatoș și George Breazul (vezi Bibliografie).

Scanned with OKEN Scanner

care s-au succedat până în anul 1770 concentrează principalele trăsături ale stilului său din prima perioadă de creație. Se impune în primul rând prezența, din ce în ce mai clar, a formei de sonată în prima parte a unei lucrări, cea care poartă de fiecare dată centrul ei de greutate. Forma întregului – un timp variabilă – ajunge să se stabilească la construcția cvadripartită, ca una ce prezintă compozitorului posibilitatea de articulație a gândului muzical într-o desfășurare deplină și logică. Această arhitectură, care începe să impresioneze prin claritatea ei de cristal, nu îngrădește fantezia artistului. Îmbinarea dintre sensibilitatea lui și menținerea acesteia în normele unor legi ale compoziției îi aduce meritul de a fi deschis căile către splendoarea stilului clasic. Din rândul acestor căi se detașează și încercarea de a fi apropiat cele două direcții stilistice hotărâtoare în evoluția istorică a limbajului muzical cult, cea a polifoniei, care a fost dominantă timp de patru secole, și cea a armoniei, mai tânără, mai actuală. Întâlnirea acestor două aspecte ale artei și științei de a compune muzică va favoriza posibilitățile de aprofundare, diversificare sau variație ale unor idei, de dramatizare sau de soluționare a dezbaterilor lor în cadrul unei creații muzicale.

În jurul anului 1770 – anul în care se naște Betthoven – Haydn era cunoscut și admirat, celebritatea sa ajungând să cucerească numeroase centre muzicale datorită tipăririi unor creații la Paris, Amsterdam, Londra, Berlin sau Praga. După *Simfoniile nr. 41 și 42* (în do major și re major) începe o perioadă în care fondul său sufletesc pare a fi suferit influența curentului literar german „Sturm und Drang". Fără să fi avut un temperament înclinat spre filozofie sau politică, fără preocupări literare deosebite – așa cum s-a mai menționat –, Haydn a vibrat la aspirațiile ce se desprindeau din cărțile și teatrul timpului, imprimând noilor sale compoziții sensuri noi de lirism interiorizat, de profunzime. Apare apelul la tonalități minore: *Simfonia în mi minor* (nr. 44) supranumită și *Simfonia tristă* sau *Simfonia funebră* (1772), urmată imediat de *Simfonia în fa diez minor* (nr. 45), *Simfonia despărțirii*, cu legenda ei înduioșătoare. Nou este, într-adevăr, finalul cu epilogul lui, cu acea desfășurare programatică originală prevăzută de partitură, când toți instrumentiștii orchestrei părăsesc scena pe rând, lăsând doar doi violoniști la pupitrele lor pentru a încheia muzica simfoniei. La prima ei audiție – cea care trebuia să poarte aluzia programatică (vezi p. 57) –, ca și la cele ce i-au urmat în vara anului 1772, cei doi ultimi violoniști

erau Luigi Tomassini (angajat prim-violonist al Curții) și Kapelmaestrul Haydn, exact cei cărora nu le era interzis să-și aducă familiile cu ei în timpul vacanțelor de la reședința de vară a stăpânilor Eszterházy. Ceea ce este impresionant însă în concepția acestei lucrări, este adâncirea expresiei, vibrația ei nouă, izvorâtă din dorința compozitorului de a transmite o problematică agravată, dozarea ei până la o estompare finală, ce rămâne unică în istoria simfoniei. Programatismul ei este condus cu o delicatețe demnă de ceea ce începea să definească stilul clasicismului vienez, al echilibrului dintre subiectiv și obiectiv.

Simfoniile lui Haydn vor continua să poarte titluri programatice, dar acestea vor fi date de unele evenimente, ca, de exemplu, cel al prezenței Mariei-Theresa la prima execuție a *Simfoniei în do major* (nr. 48), compusă în același an 1772, ceea ce a condus la definitiva ei denumire de *Simfonia Maria-Theresia.* Alteori, titlul era dat de factura specifică a unui episod muzical, cum este cel al *Simfoniei imperiale*, determinat de introducerea *Largo maestoso* a *Simfoniei în re major* (nr. 53), compusă în anul 1775. Mai erau și simfonii destinate unor reprezentații scenice, cum era aceea care circulă cu titlul *Il distratto (Simfonia în do major, nr. 60),* scrisă (se pare, tot în anul 1775) „per la Comedia intitolato Il Distrato", după cum specifică indicația găsită pe o copie a partiturii. Din această perioadă datează și alte simfonii ce poartă titluri programatice, ca *Învățătorul* (nr. 55, în mi bemol major) sau *Simfonia focului* (nr. 59, în la major). Printre acestea și simfonia *La passione* (nr. 49, în fa minor), poate cea mai reprezentativă pentru această etapă din viața compozitorului, considerată de unii comentatori — nu fără oarecare exagerare — ca aceea a „crizei romantice" (1768-1774). Meditația și melancolia ce străbat în muzica unor lucrări create de-a lungul acestor ani, cu deosebire în paginile lor lente, justifică interpretarea unui „intermezzo" romantic din evoluția compozitorului, argumente în acest sens aducând și lucrările compuse de el pentru muzica sacră (cum este *Salve Regina* — în sol minor) sau pentru pian *Sonata în do minor,* compuse în 1771, anul cvartetelor de coarde opus 17.

Anii ce au urmat până la întâlnirea cu Mozart (care se va stabili la Viena în anul 1781) surprind printr-un nou „intermezzo" instalat în evoluția realizărilor lui Haydn. Lista sa de creații începe să fie dominată de muzica de operă, de Singspiel-uri, de lieduri, fără să mai cuprindă vreun cvartet pentru coarde — gen care concentra cu mare claritate

Scanned with OKEN Scanner

strădaniile sale de a perfecționa tehnica de compoziție prin îmbinarea organică a principiilor culese din tradiție și modernitate cu cele ale fanteziei liber-creatoare. Din când în când, mai apare câte o simfonie care afirmă siguranța compozitorului în soluțiile de rezolvare a ciclului simfonic. De la *Simfonia în re major* a anului 1771 (nr. 42) – cu prima ei parte monumentală rezultată din acțiunea atributelor formei de sonată clarificată pe deplin – și până la *Simfonia în re major* a anului 1780 (nr. 70) este un drum al afirmării unui stil consolidat în cadrul întregului alcătuit din patru acte (mișcări) consecvent convergente.

Întâlnirea dintre arta lui Haydn cu cea a lui Mozart a declanșat unul dintre cele mai interesante jocuri de interinfluență din întreaga istorie a muzicii. Ștafeta pornește de la Haydn la Mozart, ultimul descoperind în muzica cvartetelor muzicianului mai vârstnic dimensiuni de valoare ascunse multor ascultători. Timp de zece ani va căuta să le pătrundă tainele și, când va termina de compus cele șase cvartete pe care le va dedica lui Haydn (în 1785), va mărturisi că sunt „roadele unor strădanii lungi și grele" (vezi pag. 62). Maestrul va fi uluit, la rândul său, de geniul acestui tânăr venit de la Salzburg și va declara tatălui său că este „cel mai mare compozitor pe care l-a cunoscut vreodată"... „un geniu, care are pe deasupra și cea mai deplină știință a compoziției" (vezi pag. 81-82). Tot ce va urma în istoria creației camerale și simfonice se va sprijini pe întâlnirea dintre realizările acestor doi aștri, ale maestrului făurar care a fost Haydn și ale ucenicului său din umbră. Peste „noul" datorat primului în procesul de individualizare a ideilor muzicale, în dinamizarea travaliului tematic și reliefarea unor conducte motivice de-a lungul desfășurării dezvoltatoare (la nivel de parte sau de întreg), în contopirea dintre tradiționalele procedee polifonice și cele ale armoniei, se adaugă acum dramaturgia muzicală scânteietoare a geniului lui Mozart. Sinteza gândirii și limbajului lor din această etapă a evoluției școlii muzicale vieneze va crea impulsul suprem în cursul ștafetei pe care o vor prelua urmașii imediați, din rândul cărora cel mai ilustru va fi Beethoven.

Contribuția lui Mozart la împlinirea artei lui Haydn se dezvăluie o dată cu comparația ce poate fi făcută între simfoniile create în deceniul al nouălea și cele din deceniul următor. Prototipul clasic al simfoniei se impune cu claritate deplină în prima categorie de lucrări, ca în *Simfonia în re major*, nr. 73 – *Vânătoarea* – compusă la începutul

anului 1781, și cele ce i-au urmat. Impresionează echilibrul dintre vervă și sensibilitate și coordonarea muzicii în viziunea de ansamblu a creației în fiecare dintre simfoniile acestei perioade a maturității sale creatoare, ceea ce-i impune și mai mult celebritatea și-i aduce comanda unei serii de șase simfonii din partea asociației „Concerts de la Loge Olympique" din Paris. Compuse în anii 1785-86, ele vor circula cu denumirea de *Simfonii pariziene*[44], dar și cu unele titluri programatice pe care comentatorii le atribuie compozitorului: *Ursul (Simfonia în do major,* nr. 82), titlu sugerat de ritmul apăsat din finalul ei (cu o pedală mereu întreținută de apogiaturi) inspirat se pare de pașii greoi ai unui urs dresat să danseze; *Găina (Simfonia în sol minor,* nr. 83) — titlu prin care nu este exclus ca autorul să fi dorit a face o legătură cu celebra miniatură *La poule* din Suita a V-a de piese pentru clavecin compuse de Rameau, cel mai ilustru compozitor francez al timpului, care se stinsese din viață de curând (1764). Cu atât mai mult cu cât cele două titluri date primelor două simfonii din cele șase *Pariziene* au fost în limba franceză, așa cum va fi și titlul celei de a patra simfonii — *La Reine* (în si bemol major, nr. 85) — dar în acest din urmă caz denumirea este datorată cu siguranță prezenței reginei franceze la prima ei audiție la Paris. Un plus de strălucire sonoră poate fi remarcat în concepția orchestrației lui Haydn (care în *Simfonia în re major* (nr. 86) se adresează unui ansamblu format din compartimentul coardelor și din câte un cuplu de suflători (flauți, oboaie, fagoți, coni, trompete, plus doi timpani), dar și o evidentă înaripare a fanteziei în construcția muzicii, mărturie în acest sens rămânând introducerea unei *Romanze,* deci a unei piese de gen, în cea de a doua parte a *Simfoniei în si bemol major* (nr. 85) sau a unui *Capricio* în *Simfonia în re major* (nr. 86), de asemenea în partea ei lentă.

Acestor lucrări care anunță înălțimea pe care o vor atinge ultimele simfonii compuse de Haydn — celebrele *Simfonii londoneze* — li se adaugă șirul celor cinci creații ale anilor 1787-1788[45], deosebit de reprezentative pentru ceea ce au însemnat ecourile mozartiene în realizările sale târzii.

---

44 *Simfonia nr. 82 în do major (Ursul); Simfonia nr. 83 în sol minor (Găina); Simfonia nr. 84 în mi bemol major; Simfonia nr. 85 în si bemol major (Regina); Simfonia nr. 86 în re major; Simfonia nr. 87 în la major.*

45 *Simfonia în sol major* (nr. 88); *Simfonia în fa major* (nr. 89); *Simfonia în do major* (nr. 90); *Simfonia în mi bemol major* (nr. 91); *Simfonia în sol major (Oxford* — nr. 92).

Scanned with OKEN Scanner

Ultima dintre ele – *Simfonia în sol major* (nr. 92) – este cunoscuta și mult aplaudata simfonie *Oxford*, denumire pe care a primit-o în anul 1792, deci patru ani după creație, când a fost cântată în vestitul centru cultural britanic sub conducerea compozitorului, căruia i se decerna titlul de *Doctor honoris causa* al Universității. Concepția acestei lucrări cu care Haydn a înțeles să se prezinte la un asemenea eveniment festiv – poate cel mai important din întreaga sa viață – cuprinde o admirabilă sinteză a drumului parcurs de căutările și soluțiile sale în exprimarea orchestrală. Noblețea clasicismului haydnian se impune de la început în introducerea lentă (Adagio). Zone de transformări surprinzătoare ale ideilor muzicale apar în părțile extreme ale simfoniei (amândouă construite în forma de sonată), încadrând lirismul interiorizat al părții a doua (din nou Adagio) și muzica părții a treia (Menuetto) care cucerește teren nu numai în dimensiuni, dar și în adâncimi expresive. Marea măiestrie a scriiturii dă dreptul acestei creații a anului 1788 să fie considerată drept puntea de aur către ultimele douăsprezece simfonii ale sale – *Simfoniile londoneze.*

Istoria lor începe o dată cu moartea prințului Nicolae Eszterházy din 1790 și înscăunarea unui urmaș străin de veleitățile lui artistice, cel care va concedia orchestra – reținându-l doar pe Haydn printre angajații onorifici ai Curții, din respect pentru renumele său continental. Începe astfel marea și necunoscuta fericire a libertății pentru compozitorul ajuns la aproape șaizeci de ani. Plecările sale la Londra în două etape mult prelungite (1790–'92 și 1794–'95) i-au dat prilejul, așa cum am mai arătat, să culeagă impresii noi despre viață și artă. La ambianța socială cu totul diferită de cea pe care o cunoscuse la Curtea Eszterházy se adaugă contactul cu tradițiile muzicale ale metropolei britanice și pulsul unor dispute din rândul cărora se detașase de curând arta lui Händel. Sensibilitatea și receptivitatea compozitorului venit de pe meleagurile austriece par mai treze ca oricând. Fiecare compoziție, fiecare concert în fața publicului londonez înseamnă un mare eveniment artistic și un nou stimulent pentru concepția sa creatoare. Vestea morții lui Mozart îi va distruge echilibrul sufletesc, este drept, dar suferința acestei pierderi va adânci vigoarea dramatică a artei sale. În fiecare dintre simfoniile pe care le va scrie pentru concertele din Londra pare a licări o rază primită de la strălucirea geniului celui plecat, în fiecare dintre ele va pune Haydn un zâmbet de intensă duioșie în amintirea lui. Grația de Curte, care

i-a fost atribuită deseori ca trăsătură anacronică a realizărilor sale, nu mai este de găsit nici măcar în concepția menuetelor din partea a treia a acestor simfonii, muzica lor cucerind nu numai dimensiuni amplificate, dar și un rol complementar în desfășurarea atât de articulată a întregului. Profunzimea gândirii sale apare mai limpede în muzica părților lente – momente care au fost întotdeauna o grăitoare mărturie a harului său muzical. În primul rând este de remarcat faptul că toate simfoniile „londoneze" (cu excepția celei în *do minor*, a treia în șirul celor douăsprezece) debutează cu o introducere în mișcare lentă. Fără a avea semnificația unui „memento" în desfășurarea muzicii, preludierea lentă la muzica „Allegro" a simfoniilor concepute în structură tonală majoră apare ca o intenție a compozitorului de a anunța sensul unui anumit simțământ, venit și menținut în profunzime. Nici concepția formei de sonată a primelor părți nu ajunge să dezvăluie prezența vreunei probleme copleșitoare, ideile ei expozitive înclinând mai mult spre înrudire decât spre un contrast determinant în declanșarea dezbaterilor dezvoltate. Intensitatea acestui simțământ – întrezărit doar până acum – se dezvăluie cu noblețe clasică în cea de a doua parte. Melodismul generos și pur, amintind cântările unor țărani (austrieci sau germani, unguri sau croați), ascultate de compozitor în copilăria îndepărtată, nu mai are nimic comun cu încărcătura sentimentală a ariilor, cu rafinamentul lor. În tratarea energic ritmată a Menuetelor și mai ales în muzica viguroasă a „Finalurilor" acestor ultime simfonii, cele două laturi ale temperamentului lui Haydn – voioșia și înțelepciunea – se manifestă cu surprize scânteietoare. Pe o viziune larg arcuită, impresionează în egală măsură fantezia și logica, sensibilitatea și știința. Se detașează măiestria unei scrieturi care inaugurează unele mijloace de combinații timbrale ce vor rămâne în paleta orchestrală a secolului al XIX-lea și îmbinarea organică a gândirii armonice cu procedee ale tradiției contrapunctice, într-o desfășurare întreținută mereu de efecte dinamice și agogice. Totul pare a tinde către un zâmbet final comparabil cu grația unei reverențe de rămas bun făcută unui trecut muzical dominat de rafinamentul preferințelor aristocratice, o reverență asemănătoare celei pe care și creatorul *Nunții lui Figaro* o făcuse cu puțini ani în urmă.

Și astăzi, la sfârșitul unui alt secol – al XX-lea – iubitorii de muzică de pretutindeni aplaudă cu mare recunoștință aceste bijuterii orchestrale care aduc echilibru și zâmbet într-o vreme de derută spirituală mereu oglindită în artă. În șirul lor apar câteva denumiri sugestive ce se

Scanned with OKEN Scanner

i-a fost atribuită deseori ca trăsătură anacronică a realizărilor sale, nu mai este de găsit nici măcar în concepția menuetelor din partea a treia a acestor simfonii, muzica lor cucerind nu numai dimensiuni amplificate, dar și un rol complementar în desfășurarea atât de articulată a întregului. Profunzimea gândirii sale apare mai limpede în muzica părților lente — momente care au fost întotdeauna o grăitoare mărturie a harului său muzical. În primul rând este de remarcat faptul că toate simfoniile „londoneze" (cu excepția celei în *do minor*, a treia în șirul celor douăsprezece) debutează cu o introducere în mișcare lentă. Fără a avea semnificația unui „memento" în desfășurarea muzicii, preludierea lentă la muzica „Allegro" a simfoniilor concepute în structură tonală majoră apare ca o intenție a compozitorului de a anunța sensul unui anumit simțământ, venit și menținut în profunzime. Nici concepția formei de sonată a primelor părți nu ajunge să dezvăluie prezența vreunei problematici copleșitoare, ideile ei expozitive înclinând mai mult spre înrudire decât spre un contrast determinant în declanșarea dezbaterilor dezvoltate. Intensitatea acestui simțământ — întrezărit doar până acum — se dezvăluie cu noblețe clasică în cea de a doua parte. Melodismul generos și pur, amintind cântările unor țărani (austrieci sau germani, unguri sau croați), ascultate de compozitor în copilăria îndepărtată, nu mai are nimic comun cu încărcătura sentimentală a ariilor, cu rafinamentul lor. În tratarea energic ritmată a Menuetelor și mai ales în muzica viguroasă a „Finalurilor" acestor ultime simfonii, cele două laturi ale temperamentului lui Haydn — voioșia și înțelepciunea — se manifestă cu surprize scânteietoare. Pe o viziune larg arcuită, impresionează în egală măsură fantezia și logica, sensibilitatea și știința. Se detașează măiestria unei scrieturi care inaugurează unele mijloace de combinații timbrale ce vor rămâne în paleta orchestrală a secolului al XIX-lea și îmbinarea organică a gândirii armonice cu procedee ale tradiției contrapunctice, într-o desfășurare întreținută mereu de efecte dinamice și agogice. Totul pare a tinde către un zâmbet final comparabil cu grația unei reverențe de rămas bun făcută unui trecut muzical dominat de rafinamentul preferințelor aristocratice, o reverență asemănătoare celei pe care și creatorul *Nunții lui Figaro* o făcuse cu puțini ani în urmă.

Și astăzi, la sfârșitul unui alt secol — al XX-lea — iubitorii de muzică de pretutindeni aplaudă cu mare recunoștință aceste bijuterii orchestrale care aduc echilibru și zâmbet într-o vreme de derută spirituală mereu oglindită în artă. În șirul lor apar câteva denumiri sugestive ce se

Scanned with OKEN Scanner

datorează fie unor întâmplări neprevăzute, fie unor asociații de idei pe care ascultătorii sau editorii le-au făcut ulterior creației lor. Prima dintre ele este celebra simfonie *Surpriza* (*Simfonia în sol major*, nr. 94), compusă în anul 1791, titlu dat de una dintre cele mai amuzante glume muzicale atribuite compozitorului. Conștient de pasivitatea unor ascultători în timp ce se cântă părțile lente ale unei lucrări, el creează în partea a doua (un Andante construit pe tehnica temei cu variațiuni), după opt măsuri cântate în piano (desfășurarea temei de bază[46]) și repetarea lor într-un continuu pianissimo, un brusc acord orchestral în fortissimo, menit să-i trezească. Lovitura de timpani care întărește sonoritatea acestei „surprize cu tâlc" a dat simfoniei și denumirea de *Paukenschlag*. Coloritul rustic degajat de melodismul acestei teme de pornire pentru opt variațiuni și mai ales cel al muzicii din mișcarea următoare – cu caracter mai apropiat de „ländler"-ul austriac decât de menuet – conferă o identitate precisă acestei creații, ca de altfel tuturor celor pe care Haydn le-a compus în anii târzii.

Din primul grup de „simfonii londoneze" (nr. 93–98), compuse în anii 1791–'93)[47] face parte și simfonia *Miracolul* (*Simfonia în re major*, nr. 96). De data aceasta titlul nu aparține nici intenției de farsă atribuită compozitorului, nici imaginației editorilor în vederea unui efect de publicitate, ci unei întâmplări reale din timpul primei audiții a acestei creații, când unul dintre candelabrele sălii s-a prăbușit fără să fi rănit pe cineva. Între aceste două lucrări ce circulă până în zilele noastre cu denumiri programatice, Haydn a compus *Simfonia în do minor* (nr. 95), o excepție în rândul celor douăsprezece „simfonii londoneze", toate în tonalități majore, toate debutând printr-o mică secțiune în mișcare lentă. Amintirea profunzimilor din muzica ultimelor simfonii compuse de Mozart plutește peste creația ei, inspirată – după unii comentatori – de sfârșitul acestui compozitor tânăr care i-a fost cel mai devotat prieten.

Gravitatea sentimentului este reflectată în prima parte a simfoniei în formă de sonată în care se impune cu pregnanță, de data aceasta, contrastul dintre subiectele din expoziția ei – și trimite ecouri în partea următoare (Andante, în forma clasică de Temă cu variațiuni), în Menuet, în Final și chiar în una din simfoniile ce au urmat – *Simfonia în do*

46 Este o temă populară pe care Haydn o va relua și în oratoriul *Anotimpurile*.

47 *Simfonia nr. 93 în re major; Simfonia nr. 94 în sol major* (*Surpriza* sau *Lovitura de timpan*); *Simfonia nr. 95 în do minor; Simfonia nr. 96 în re major* (*Miracolul*); *Simfonia nr. 97 în do major; Simfonia nr. 98 în si bemol major.*

Scanned with OKEN Scanner

major (nr. 97) — singura cu care se înrudește (prin tonică) din întreg șirul celor douăsprezece „simfonii londoneze". O deosebită unitate de gândire va domina desfășurarea aestei creații haydniene, conducând la crearea unei filiații motivice și expresive a muzicii din mișcare lentă (Adagio ma non troppo, din nou în forma Temei cu variațiuni) față de tema cu care debutează simfonia (introducerea lentă). Intenția de continuitate expresivă poate fi surprinsă și în ultimele părți ale lucrării, prin intervenția unor momente ce întretaie seninătatea Menuetului sau exuberanța Rondoului final.

Succesul fiecărei simfonii prezentate de Haydn la Londra, în „Hanover square Rooms", a fost imens. Creația compozitorului a fost stimulată nu numai de nesfârșitele aplauze ale publicului, de cronicile elogioase apărute în presa locală, dar și de calitatea și amploarea orchestrei. Sonoritatea simfoniilor sale capătă o strălucire nouă datorată în mare parte contactului pe care compozitorul l-a avut cu acest ansamblu bogat în pupitre, cu compartimente bine dotate și bine echilibrate. Măiestria orchestratorului dublează inspirația și știința compozitorului, care dăruiește cu fiecare nouă simfonie câte o bijuterie de preț literaturii orchestrale.

Creația simfoniilor ce compun cel de-al doilea ciclu al „simfoniilor londoneze" (nr. 99–104)[48] apare ca o demonstrație a îmbinării dintre experiența compozitorului de muzică de cameră și arta exprimării orchestrale. Mărturii în acest sens încep cu prima pagină (partea întâi a *Simfoniei în mi bemol major* (nr. 99, compusă în 1793) ce pornește cu evidente rezonanțe camerale (introducerea Adagio pentru clarinet și coarde; Vivace assai, cu tema principală cântată la început doar de cvartetul de coarde amplificat numeric), totul discret, în piano, pentru a crește ulterior sonor și emoțional. Introducerea unui al doilea clarinet (instrument de origine populară, neglijat în ansamblurile de la Curțile aristocratice) în partitura acestei simfonii înseamnă nu numai o contribuție la echilibrul compartimentului de suflători — reprezentat în general prin cupluri de instrumente de suflat din lemn — dar mai ales la sublinierea unor reliefuri izvorâte din amintiri câmpenești, atât de vii în universul sufletesc al compozitorului vârstnic. În instrumenta-

48 *Simfonia nr. 99 în mi bemol major; Simfonia nr. 100 în sol major (Militara); Simfonia nr. 101 în re major (Ceasornicul); Simfonia nr. 102 în si bemol major; Simfonia nr. 103 în mi bemol major; Simfonia nr. 104 în re major (Cimpoiul).*

Scanned with OKEN Scanner

ția stilului din ultimele simfonii – acel „Spätstil", cum este definit de comentatorii germani – apare deseori prezența cuplurilor de flaute, oboaie, clarinete[49], fagoți, corni și trompete, alături de cvartetul de coarde (cu componență amplificată prin multiplicarea instrumentelor) și de timpani. Un „Spätstil" în care se întărește și contrastul dintre temele formei de sonată, dintre secțiunile expozitive și dezvoltatoare, în timp ce împletirea dintre scriitura armonică și cea contrapunctică devine din ce în ce mai organică. Centrul de greutate rămâne în forma de sonată a primelor părți, dar Haydn pare a fi mai fidel reprezentat în muzica mișcărilor lente, dominată de puritatea unui lirism nobil și captivant, întretăiat uneori de sugerări programtice. Ceea ce fusese inaugurat cu totul trecător în simfonia *Surpriza* (nr. 94), apare cu efect continuu în *Andantele* în sol major din *Simfonia în re major* (nr. 101), prin ritmul constant, implacabil, de ceasornic, care sprijină una dintre cele mai inspirate melodii create de compozitor. Ideea și forma prin care el a exprimat-o (formă apropiată de concepția rondo-ului, în care intervin intenții variaționale) este tipică pentru talentul de sintetizator ce i-a dublat geniul muzical și inventivitatea scânteietoare. Simfonia, numită *Cesornicul*, a entuziasmat publicul londonez și a rămas în viața de concert de pretutindeni una dintre cele mai iubite creații. De la dinamismul năvalnic al primei părți (Presto) la complexitatea construcției efervescente din Final (Vivace), muzica ilustrează valoarea și specificul gândirii clasice, cu rădăcini în trecutul polifonic și deschideri către viitor pe toate planurile mijloacelor stilistice. Alături de Mozart, Haydn are marele merit de a fi lăsat modele nepieritoare în acest sens și primul dintre creatorii beneficiari ai acestei moșteniri va fi Beethoven.

În ultimul ciclu al „simfoniilor londoneze" apar și alte denumiri programatice. *Militara* este titlul dat de public unei simfonii pe care Haydn a compus-o în anul 1793 (an în care a compus și simfonia *Ceasornicul*) – *Simfonia în sol major* (nr. 100) – titlu inspirat de sonoritatea de fanfară, pe ritm de marș milităresc, din muzica părții lente. *Simfonia în mi bemol major* (nr. 103) a circulat și continuă să circule sub titlul *Simfonia cu tremolo de timpan* (sau *Răpăitul tobelor*) ca rezultat al efectului misterios imprimat de pedala pe mi bemol cu tremolo de timpan pe care începe muzica introducerii lente (Adagio). *Cimpoiul* se va numi ultima simfonie a compozitorului (nr. 104), în *re*

49 *În simfoniile nr. 99, 101, 103 și 104.*

major, denumire ce trebuie pusă în legătură cu efectul de „ison" (al cimpoiului) dat de pedala pe nota *re* (ținută de doi corni și violonceli), peste care viorile prime cântă în piano tema principală a Finalului („Spirituoso"). Dacă în aceste ultime simfonii create pentru concertele din Londra Haydn și-a dat măsura cea mai mare a măiestriei sale în dinamismul primelor lor părți, sau în meditațiile părților lente, dacă emanciparea sa componistică l-a condus treptat la modificarea menuetului (prin accente viguroase proprii dansurilor rustice, prin unele trăsături ce au prefigurat calități expresive de scherzo), în ultima sa simfonie — în *Cimpoiul* — inspirația și arta punerii ei în partitură merg crescendo, culminând în muzica Finalului. Substanța muzicală este tratată de data aceasta în formă de sonată cu amplificări și întretăieri expresive ce surprind și emoționează, totul revărsându-se în torentele sonore ce închid muzica acestei creații și totodată întreg șirul de 104 simfonii compuse de Haydn. Un „rămas-bun" pe care el începuse să-l rostească cu mare duioșie în confesivul Adagio din *Simfonia în si bemol major* (nr. 102)[50] — poate cea mai mare și mai măiestrită dintre simfoniile sale — care răsună de data aceasta viguros, strălucitor.

Cu anul 1795, în care crease una după alta ultimele sle simfonii (nr. 102, 103 și 104), se încheie și ultima călătorie a compozitorului în îndepărtata capitală britanică. Din metropola în care nu de mult trăise, crease și murise Händel, el se întoarce la Viena copleșit de măreția oratoriilor compuse de acest predecesor al lui. Singurul țel care-i va stimula seva creatoare în ultimi ani ai vieții va fi cel de a compune în acest gen complex vocal-simfonic. Se vădește o dată mai mult determinismul datelor biografice asupra celor creatoare, evoluția lui Haydn — cu culminație în realizările londoneze și postlondoneze — fiind un edificator exemplu în acest sens. Întreaga sa experiență (din domeniul muzicii de cameră — laboratorul său cu preț inestimabil — și al universului sonor simfonic) se va stratifica peste natura sa rustică, peste harul său muzical și peste temperamentul său înclinat spre voioșie, dând curând la iveală două capodopere ale literaturii vocal-simfonice care par a fi întins o nouă punte între marea tradiție preclasică și modernitatea clasicismului muzical.

50 Muzica acestei părți a fost reluată de Haydn în *Trio în fa diez minor* (pentru pian, vioară, violoncel), rămânând una dintre mărturiile romantismului său.

Scanned with OKEN Scanner

CREAȚIA VOCAL-SIMFONICĂ

Paralel cu muzica instrumentală și operele compuse pentru Curte, Haydn a creat un șir de lucrări pentru repertoriul liturgic al capelei stăpânilor Eszterházy. Numeroase cantate, ofertorii, motete, două rugăciuni *Te-Deum*, două slujbe *da Requem*, un *Stabat Mater* și 26 de *Misse* alcătuiesc tabloul creației sale religioase, tablou rămas deschis — ca și în cazul altor genuri — în funcție de rezultatele cercetărilor viitoare, știut fiind faptul că la castelul din Eisenstadt există încă manuscrise ținute închise (sub sigiliu) de către un ultim moștenitor al vechii familii princiare.

Ultimele șase *Misse*, compuse între anii 1796–1782, deci după întoarcerea compozitorului de la Londra, sunt deosebit de reprezentative pentru ceea ce comentatorii germani au calificat drept „Spätstil". Creația lor a răspuns obligației pe care Haydn o mai avea față de Curtea lui Nicolae al II-lea — al patrulea și ultimul stăpân Eszterházy, cel mai pios dintre toți — de a compune câte o Missă pe an. Asemenea altor compoziții, unele circulă cu subtitluri sugerate fie de anumite efecte ce se insinuează în muzică (ex. *Missa cu timarni*), fie de specificul fondului expresiv (ex. *Heiligmesse*) sau de anumite intenții programatice aparținând compozitorului, cum este *Missa lordului Nelson*. Contemporanii săi au transmis faptul că amiralul Nelson a vizitat palatul Eszterházy, prilej cu care a admirat într-atât muzica lui Haydn, încât i-a dăruit ceasul lui de aur în schimbul penei cu care compozitorul își scria muzica. Răspuns la acest omagiu a fost creația *Missei în re minor* (din anul 1798) în care la un moment dat (în *Benedictus*) răsună intonații de trompete pentru a elogia victoria amiralului Nelson împotriva lui Napoleon, în lupta de la Abukir. Din șirul acestor ultime șase *Misse*, este singura în al cărei ansamblu instrumental nu figurează orga și nici cele două clarinete pe care compozitorul le introdusese în partiturile celorlalte.

Se mai poate remarca faptul că tonalitatea *si bemol major* domină muzica acestor lucrări, patru din șase fiind gândite în această culoare tonală pe care Haydn a considerat-o drept cea mai potrivită pentru a exprima fondul lor înălțător. Cea mai cunoscută dintre acestea rămâne cea compusă în 1801, cunoscută sub numele de *Missa creațiunii* pentru faptul că în desfășurarea muzicii ei (în *Qui tollis* și în *Miserere*) este citată o temă din oratoriul *Creațiunea*, compus cu câțiva ani înainte (în 1798).

Contemporanii și urmașii lui Haydn nu i-au înțeles și nu au fost de acord cu concepția lui despre religie, ca deschidere către farmecul vieții – oglindit în splendorile naturii, în bucuriile trăite în mijlocul semenilor – și nu spre întunecimile trecerii în necunoscut. Prejudecățile lor au frânat circulația muzicii lui religioase, senine și încântătoare, care a cucerit doar în secolul nostru admirația credincioșilor și a publicului. Realizarea lor poate fi din nou privită ca o punte de legătură dintre creațiile preclasice și cele beethoveniene, ce vor deschide în curând orizontul către gândirea romantică, adăugându-se astfel încă o verigă la rolul istoric pe care l-a avut acest compozitor al clasicismului vienez în evoluția creației muzicale. O contribuție ce devine inestimabilă dacă la realizările sale vocal-simfonice se adaugă cele două oratorii – *Creațiunea* și *Anotimpurile* – compuse către sfârșitul vieții.

Față de toate lucrările sale – religioase sau profane, vocale sau instrumentale, camerale sau simfonice – ultimele două oratorii fac o categorică excepție, fiind singurele care nu au răspuns la o anumită comandă. Muzica lor este rodul unei dorințe de exteriorizare a gândurilor, ca artist eliberat de obligația unui angajament sau a vreunui contract, stăpân, în sfârșit, pe timpul și acțiunile sale. Izvorul acestei dorințe arzătoare îl găsim în măreția oratoriilor lui Händel, compozitorul care i-a glorificat pe Dumnezeu și pe profeții săi cu vibrație romantică, iubind natura și găsind în faptele omenești reflectarea ideilor divine.

Prima compoziție și singura care le anticipează a fost oratoriul *Reîntoarcerea lui Tobia*, compus în anii 1774–'75, deci o dată cu afirmarea creației sale de maturitate, inaugurată (în domeniul viziunii vocal-simfonice) de monumentalul *Stabat Mater* (1767) și consolidată deplin în cantata *Salve Regina* (1771) și de muzica marii Misse *Sfânta Cecilia* (1773). Un an mai târziu, Hydn se va inspira din legenda lui Tobia, eroul biblic (aparținând tribului Nephtali) care orbește la bătrânețe, dar care este însănătoșit prin credința sa și a fiului său. Muzica acestui prim oratoriu se menține în stilul tradițional italian, peste care strălucește inspirația și măiestria compozitorului. După zece ani (în 1785), el se va inspira din nou din textele biblice și va compune *Șapte sonate cu o introducere și în final cu un cutremur de pământ* (*Sonaten mit einer Einleitung und am Schluss ein Erdbeben*), purtând titlul *Cele șapte cuvinte ale Mântuitorului pe cruce* și fiind concepută pentru orchestră mare (cvintetul obișnuit de coarde, două flaute, două oboaie,

Scanned with OKEN Scanner

doi fagoți, patru corni, două trompete și timpani). Dintr-o scrisoare adresată de compozitor editorului vienez Franz Artaria în anul 1787, se deduce faptul că ulterior el a transpus muzica acestei lucrări pentru cvartet de coarde (concepție camerală sub care, de fapt, compoziția a circulat mai mult). După revenirea de la Londra el a mers mai departe și a dat la iveală o versiune vocal-simfonică, așa cum îi dicta nevoia de a transmite direct, prin voce omenească, cele șapte cuvinte pe care Isus le-a rostit pe cruce. Aceste cuvinte se succed toate în mișcări lente – identice cu cele din lucrarea orchestrală – după o *Introduzione* (Maestoso ed Adagio): Largo, Grave e cantabile, Grave, Largo, Adagio, Lento. Desfășurarea lor se încheie cu un tablou programatic (intitulat *Il Terremoto*) – singura parte a lucrării în mișcare frenetică (Presto, con tutti la forza). La aceste creații inspirate de texte biblice, mai poate fi menționată și lucrarea intitulată *Cele zece porunci ale Domnului* – fiecare poruncă fiind exprimată printr-un canon (compoziție pentru mai multe voci în stil imitativ strict, ceea ce înseamnă că acțiunea imitativă trebuie să cuprindă întreaga desfășurare melodică în mod obligatoriu). Primul dintre cele zece canonuri fusese compus de Haydn în anul 1792, când Universitatea din Oxford îi decernase titlul de *Doctor honoris causa*. Era o lucrare ce suplinea rolul de „Teză de doctorat", anume un *canon cancricans a tre*[51] care demonstra și artă și știință. Următoarele nouă porunci ilustrează și mai mult cunoașterea meșteșugului și harul compozitorului. Mai mult decât atât, în succesiunea lor există o poruncă – „să nu furi", a patra – care reflectă una dintre cele mai caracteristice trăsături temperamentale ale veșnicului tânăr muzician, anume – înclinația sa spre umor, spre farsă. Fără să-și sublinieze în vreun fel gluma, Haydn a compus muzica acestei porunci pe o melodie furată de la Padre Martini, vestitul pedagog italian (Giambatista Martini – 1706-1784), îndrumător și al copilului Mozart.

Față de acest șir de lucrări și experiențe în domeniul vocal-simfonic, realizarea ultimelor oratorii – *Creațiunea* și *Anotimpurile* – se plasează pe o înălțime nouă.

Așa cum se știe, subiectul Creațiunii divine fusese imortalizat de John Milton, ilustrul poet englez care s-a născut și a trăit la Londra în

51 *Cancricans* – termen derivat din expresia latină „ca racul", semnificând un sens recurent, adică o citire inversă a succesiunii sunetelor componente (deci de la ultimul la primul) în mod fidel.

Scanned with OKEN Scanner

secolul al XVII-lea (1608-1674). Uitat și fără vedere, el a dictat soției și fiilor săi nemuritorul poem *Paradisul pierdut*, din care s-a inspirat un libretist mai puțin celebru (Lindley sau Lidderl), pentru a răspunde inițial solicitării făcute de Händel. Impresarul Salomon a oferit acest material și lui Haydn, ce – prea puțin pretențios și fără prea multă experiență în privința muzicii inspirate de texte literare sau poetice – l-a acceptat și a reușit să creeze pe el o muzică deosebit de valoroasă. Dacă la mediocritatea libretului se adaugă și cea a traducerii lui în limba germană (de către baronul Gottfried van Swieten, un olandez mare iubitor de artă, stabilit la Viena), se poate deduce discrepanța care există între cele două arte ce contribuie la realizarea unei creații vocal-simfonice.

Un an și jumătate a lucrat Haydn la această compoziție prezentată pentru prima dată într-un cerc restrâns (în palatul Schwarzenberg) la 29 și 30 aprilie 1798 și doar un an mai târziu (la 19 martie 1799) în public (în sala Teatrului Național vienez), marcând unul dintre cele mai mari succese înregistrate de Haydn la Viena. Publicul londonez a aplaudat frumusețea acestei creații în sala Teatrului Covent Garden după trecerea unui alt an (la 28 martie 1800), entuziasm ce a condus la reprogramarea și preluarea ei de către alte diferite formații engleze, care au alăturat-o repertoriului vocal-simfonic händelian, mereu prezent în viața de concert britanică.

Forța evocatoare a muzicii se impune de la început, în introducerea orchestrală a oratoriului, care tinde să creeze „Imaginarea haosului" („Die Vorstellung des Chaos") cum, de alfel, este și intitulată această primă secțiune. Stilul său orchestral, afirmat în ultimele simfonii („londoneze"), condus de imaginația sa creatoare ce urmărește transformarea treptată a haosului în idei dumnezeiești, devine mai profund, mai dens, mai impresionant. Tabloul nebulozității în care au avut loc acțiunile divine este realizat printr-o continuă lipsă de coeziune a muzicii, prin frânturi melodice, prin sensuri tonale ambigui, printr-o incoerență ce nu pare a aparține unui compozitor ce a excelat în puritatea cantabilității și a arhitecturii muzicale, în logica afirmării, dezvoltării și transformării afirmative a unei idei. Roland-Manuel – compozitorul și muzicologul francez cu o vastă activitate de-a lungul secolului XX – consideră acest preludiu orchestral drept una dintre puținele pagini de îndrăzneală stilistică a muzicii germane, înaintea

Scanned with OKEN Scanner

preludiului la opera *Tristan și Isolda* pe care Wagner o va compune un secol mai târziu. Un impresionant acord în do major desparte muzica ce sugerează nebulozitatea haosului peexistent creației de cea a luminii și armoniei (...„Și s-a făcut lumină"... transmit cuvintele mitului biblic). Este momentul ce deschide compozitorului calea exprimării clasice de-a lungul a trei părți, urmărind ideile Creatorului. Natura, frumusețile ei, viețuitoarele ce o împânzesc sunt subiecte tratate în primele două părți ale oratoriului, pe care Haydn le încununează cu o dublă fugă pe cuvântul de slavă „Aleluia", în timp ce ultima parte a lucrării este dedicată manifestării omului pe pământ. În pofida unei tratări convenționale a partidei solistice (arhanghelii Raphael și Gabriel, îngerul Uriel, Adam și Eva), frumusețea muzicii învăluie narația biblică într-o viziune nobilă, pur clasică. Nici o aluzie la momentul păcatului originar, declanșator al dramei umane, nu umbrește luminozitatea lui. Geniul melodic și arhitectural al primului din trinitatea clasicilor vienezi se manifestă de la început până la sfârșit sintetizator, stilul polifoniei tradiționale împletindu-se cu cel al armoniei moderne, senin și înălțător. Cu excepția unei tendințe descriptive ce apelează la mijloace onomatopeice menite să redea manifestările naturii și ale viețuitoarelor ce apar pe întinsul ei, ca și a cultivării „ariei da capo" ce creează unele lungimi și o oarecare discontinuitate în cadrul narațiunii vocal-simfonice, muzica se deapănă cu minunate pagini corale și mai ales orchestrale. Haydn prezintă importanță istorică și în acest domeniu al compoziției vocal-simfonice, aducând în literatura oratoriilor cu subiecte sacre o viziune lirică, profană, subiectivă – de om ce iubea natura și era înclinat să vadă doar partea fericită a vieții. Dar, conștient de unele devieri de la specificul genului, cu consecințe în factura stilistică, Haydn se adresează Editurii „Breitkopf și Härtel" (cea care-i solicitase cu mare entuziasm tipărirea lucrării) cu speranța că „cei ce vor comenta Creațiunea mea nu o vor face cu prea mare severitate și nu o vor maltrata. Ar fi posibil ca ei să găsească greșită scriitura muzicală în unele pasaje, ca și alte imperfecțiuni cărora m-am obișnuit de mulți ani să nu le mai dau importanță. Cunoscătorul adevărat însă va vedea tot atât de repede ca și mine adevărul și va da la o parte fără ezitare asemenea cioturi ce încurcă drumul..." Scrisoarea este datată 10 iunie 1799, deci înaintea primei audiții londoneze (28 martie 1800), care a contribuit o dată în plus la celebritatea internațională a compozitorului. Marile capitale (Paris, Petersburg,

Scanned with OKEN Scanner

Lisabona) prezintă cu mare succes oratoriul, dăruind interpreților bucuria de a cânta o muzică atât de armonioasă, așa cum mărturisesc cuvintele înscrise pe medalia pe care interpreții parizieni au dăruit-o compozitorului: „Omagiu lui Haydn, din partea muzicanților ce au executat la Teatrul Artelor în anul IX al Republicii Franceze (sau 1800) oratoriul *Creațiunii lumii*".

Cu această valoroasă experiență, Haydn – ajuns în pragul a șaptezeci de ani – pornește la realizarea ultimei sale creații de mare amploare – oratoriul *Anotimurile* (*Die Jahrzeiten*). Subiectul s-a dovedit a fi fost mult mai potrivit cu temperamentul său, derularea celor patru părți ale lucrării (corespunzătoare celor patru anotimpuri) fiind inspirată de aspectele cotidiene ale vieții înconjurătoare, fără incursiuni în problematica spirituală. Totul reflectă ambianța sătească, senină și fericită, așa cum aceasta dăinuia în amintirile artistului înclinat să uite tot ce putea întuneca frumusețile copilăriei. Subiectul pornește și de data aceasta de la minunata natură, fără a se sprijini însă pe textele sfinte ale învățăturii biblice despre creația ei, ci oglindindu-i fertilitatea și urmărind prezența omului de-a lungul transformărilor pe care ea le manifestă în cursul unui an. Textul, care aparține scriitorului scoțian James Thomson (1700–1748) – din nou în traducerea baronului Swieten – nu a oferit compozitorului o sursă potrivită pentru realizarea unui oratoriu, în accepțiunea pe care noțiunea o are și în felul în care genul a evoluat de-a lungul secolelor XVII și XVIII, atingând apogeul în arta lui Händel. Viziunea libretistului, pur descriptivă, nu avea elemente de acțiune dramatică capabile să favorizeze o creație muzicală corespunzătoare titlului, în schimb s-a dovedit bogată în scene pastorale, ceea ce a inspirat compozitorului un ciclu vocal-simfonic (pentru soliști, cor și orchestră) de o rară frumusețe. În centrul ei figurează trei personaje a căror hărnicie se împletește cu înțelepciunea (Simon, arendașul sfătos), cu înclinația spre visare (Hanna – fiica lui) sau exuberanță (Luca – iubitul ei). Fără a fi implicați într-o acțiune anumită, ei au rolul de a marca și comenta derularea variatelor tablouri, alături de ansamblul coral care reprezintă țărănimea satului. Muzica începe apăsat (Fortissimo) într-o mișcare lentă (Largo) care contrastează cu un Vivace orchestral ce sugerează gerul și vânturile iernii ce încep să părăsească locurile, așa cum subliniază cuvintele pe care se desfășoară recitativul lui Simon: „Priviți cum fuge iarna grea". Centrul de greutate al acestei prime părți se află în aria

Scanned with OKEN Scanner

aceluiași Simon (do major, Allegretto), țăranul fericit că a venit timpul să-și are pământul. În orchestră este reluată melodia simplă a vestitului *Andante* din *Simfonia în sol major* (nr. 94 – *Surpriza*), care contribuie la puritatea imaginei în care plugarul „despică brazda fluierând".

Cea de-a doua parte este descrierea unei zile de vară, dominată de măreția soarelui al cărui răsărit este sugerat în introducerea orchestrală. Nu lipsesc unele elemente onomatopeice menite să redea primele manifestări din curtea țăranului (ex. cântatul cocoșului, imitat de oboi). Momente de liniște (cântecul păstorului, imnul soarelui) sunt puse în contrast cu cele ce anunță și întovărășesc declanșarea furtunii (marcate din nou prin intervenții onomatopeice pentru evocarea fulgerului, tunetului), totul terminându-se în liniștea serii, prin intonațiile unui tertet vocal și o măiestrită pagină coral-orchestrală.

Partea a treia, *Toamna* – este concepută (ca fond de idei) asemenea unui scherzo dintr-un ciclu simfonic. Scene de vânătoare, de culesul viilor, de sărbătorire a roadelor pământului sunt redate cu o vervă tipic haydniană. Melodii și ritmuri de dansuri populare răsună printre detaliile descriptive pitorești, ilustrând legătura compozitorului cu originea sa țărănească și amintirile lui despre veselia zilelor de sărbătoare. Și dacă tristețea intervine la începutul părții a patra – *Iarna* – așa cum trasmite muzica introducerii orchestrale (Adagio ma non troppo) pe care Haydn o tălmăcește prin cuvintele „Introducerea zugrăvește ceața densă de la începutul iernii" –, ea se va risipi curând, pentru că drumețul va zări în sfârșit o lumină ademenitoare, se va îndrepta spre ea și va fi primit cu ospitalitate în casa unor țărani ce povestesc snoave în jurul fetelor ce lucrează cu hărnicie, motiv pentru compozitor de a folosi din nou mijloace onomatopeice (motivul vârtelniței – la viori). Cu o arie a lui Simon (o meditație asupra asemănării ce există între succesiunea anotimpurilor și viața omenească) și un măreț cor dublu (în formă de fugă) pe urarea „gânduri bune pentru viitor", se încheie ultimul oratoriu și totodată cea din urmă creație de amploare a compozitorului, o muzică ce reprezintă mai mult ca oricând specificul sufletesc și temperamental al artistului de obârșie țărănească, cu un talent înnăscut și cultivat cu greu ca autodidact, ajuns acum la capătul drumului. Realizarea acestei creații rămâne o mărturie monumentală a tuturor cuceririlor din domeniul expresivității și măiestriei componistice și totodată o manifestare fidelă a personalității compozitorului. Față de muzica oratoriului

Creațiunea, în care stilul de operă italiană continuă să conducă desfășurarea partidelor vocale, muzica *Anotimpurilor* aparține unui artist desprins dintr-o anumită ambianță națională, inspirat de marea varietate a creației populare, de dans, de dragoste, de pahar, de muncă. Tablouri de gen se succed cu deosebită forță evocatoare într-o exprimare ce afirmă o sinteză stilistică sprijinită pe o specifică muzicalitate — cea austriac-germană. Cu rădăcini în cântecul (liedul) și dansul popular, ultimul oratoriu creat de Haydn se detașează de vechea tradiție a oratoriului religios, ca și de cea monumental-dramatică händeliană, realizând un tip oratorial nou — cel descriptiv, pastoral, idilic. Succesul lui a fost și este mereu actual, impunându-se de la prima audiție din 24 aprilie 1801 — din nou în fața unui cerc restrâns de melomani adunați în sala de concert a palatului Schwarzenberg — urmată în curând de prezentarea publică din 29 mai 1801, în sala de concerte a metropolei austriece (Redoutensaal).

*
* *

După ultimul mare efort creator, înregistrat o dată cu terminarea luminosului oratoriu *Anotimpurile*, urmează tăcerea. Câteva armonizări de cântece populare, câteva piese vocale mai apar semnalate ca ultime preocupări creatoare din biografia lui Haydn, dar nimic nu mai seamănă cu ceea ce a fost. Încercarea de a mai crea pare cu totul neizbutită, mărturie în acest sens rămânând *Cvartetul în si bemol major* (op. 103), din care nu a reușit să compună decât *Andantele* și *Menuetul* (și acestea de-a lungul a doi-trei ani). Strădaniile sale de a-l fi putut termina s-au încheiat cu gluma dureroasă de a fi citat versurile ce-i inspirase cu ani în urmă (în mișcarea „Molto Adagio") din liedul *Moșneagul*: „Hin ist alle meine Krafft, alt und schwach bin ich"... (S-au dus puterile mele toate, sunt bătrân și slab...) Biografii transmit că în ultimii ani ai vieții Haydn ar fi dispus să se imprime aceste cuvinte și pe cărțile de vizită ce urmau a fi oferite musafirilor veniți să-l omagieze. „Zilele ce-mi rămân de trăit — mărturisea el cu tristă sinceritate unuia dintre puținii prieteni ce mai putea răzbate în preajma sa — simt nevoia să le petrec în singurătate... Vin mulți musafiri, dar mă zăpăcesc în așa măsură când le vorbesc, încât abia mai știu ce să le spun..."

Scanned with OKEN Scanner

Drumul creației acestui mare muzician al Vienei și al lumii întregi pare a se fi încheiat deci cu intenția de a mai crea un cvartet de coarde, genul în care el excelase, pe care l-a dus la desăvârșire și pe care l-a lăsat model suprem urmașilor săi clasici și romantici. El nu a fost creatorul acestui gen – după cum nu a fost nici al simfoniei, precum îl declară numeroase prezentări din vremea sa și mai ales din secolul al XIX-lea –, dar a fost cel ce a dus concepția acestor prototipuri muzicale – cele mai complexe dintre cele ce aparțin creației camerale și simfonice – la desăvârșire. Pornind de la principiile „formei de sonată", el a fost primul care a imprimt muzicii anumite coordonate de acțiune, atât pe calea travaliului tematic, cât și pe cea a relațiilor dintre tonalități. La acest merit se adaugă o viziune ce a înțeles să foreze în adâncuri și să desprindă din tradiția polifonică impulsuri noi discursului său muzical, ca expresie a acțiunii, contribuind la cotitura din gândirea lui Mozart, ca și la dinamismul culminant din arta lui Beethoven. Ceea ce este de semnalat – într-o ultimă privire asupra locului pe care îl ocupă Haydn în derularea istorică a muzicii – este alăturarea operei sale cu zonele de aur preclasice, în care Bach și Händel își spuneau ultimul cuvânt în evoluția lor creatoare, pentru a ajunge la capătul ei în preajma copilăriei lui Schubert, acel vlăstar al zorilor romantici cu care el va rămâne mereu înrudit printr-o sublimă trăsătură de manifestare artistică – ingenuitatea. Cu această întindere de arc luminos, creația lui Haydn are strălucire de far nepieritor, cu raze ce răzbat peste vreme și pretutindeni, alături de cele ale artei lui Mozart și Beethoven (compozitori ce aparțin următoarelor două generații) într-o împletire ce alcătuiește ilustra trinitate a clasicismului muzical.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III

WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756–1791)

Scanned with OKEN Scanner

„Pentru a scrie despre Mozart trebuie să-ți înmoi pana în curcubeu". Sunt cuvinte pe care Diderot le-a rostit cu emoția gânditorului ce a avut darul să pătrundă dincolo de miracolul performanței de precocitate artistică pe care o dovedea „copilul-minune" venit la Paris din ținutul austriac de la poalele Alpilor. Pe această viziune a unei arcuiri superbe și armonioase peste prezentul timpului, creația lui Mozart – pe cât de vastă (peste 620 de lucrări), pe atât de variată (acoperind tot evantaiul genurilor muzicale) – se plasează în epocă și ca importanță istorică alături de cea a lui Haydn, pe care o continuă și o întregește, dând splendoare și trăinicie temeliei pe care se va sprijini în curând arta lui Beethoven. „Geniul lui Mozart trece ca o cometă într-o străfulgerare unică peste firmamentul muzicii clasice. În el pare că arde întreg trecutul cu o lumină incandescentă ce va stărui de-a pururi peste orice devenire" – surprindea compozitorul și muzicologul Tudor Ciortea într-o minunată viziune poetică momentul și veșnicia pe care o reprezintă Mozart în istoria muzicii[1].

În ceea ce privește biografia lui Mozart, aceasta se derulează pe un curs marcat de două aspecte ce o particularizează: de precocitate artistică – unică în întreaga istorie a artelor și poate și a culturii – și de gestul temerar de desprindere de tutela seniorială, împământenită de veacuri în condiția de viață a unui muzician. Se conturează astfel posibilitatea unei periodizări biografice care poate favoriza urmărirea creației mozartiene de-a lungul a trei perioade: cea a copilăriei și adolescenței, brăzdată de turnee și de popasuri prelungite în cele mai

1 Tudor Ciortea: *Cvartetele de Beethoven*, București, Ed. Muzicală, 1968, p. 12.

strălucitoare centre muzicale ale Europei (1763-1773); a tinereții trăită la Curtea arhiepiscopului guvernator din orașul natal (Salzburg, 1773-1781) și cea a ultimului deceniu din viață (Viena, 1781-1791). Fără a fi marcat vreo cotitură în concepția estetică și în evoluția compozitorului, periodizarea vieții și a creației sale se deduce, astfel, doar din specificul ambianțelor în care el a viețuit.

Prima perioadă, deosebit de importantă în formarea viitorului compozitor, începe în Salzburgul austriac, orașul în care tatăl său — Leopold Mozart[2] — venise cu două decenii în urmă pentru a studia Dreptul și Filozofia. Era fiul unui legător de cărți din Ausburgul bavarez, fapt ce-l va face să se considere întotdeauna drept compozitor german. S-a întâmplat însă ca lispa de bani și marea vocație pentru muzică să-l desprindă curând de veleitățile universitare și să-l îndrepte către postul de violonist din orchestra de la Curtea arhiepiscopului stăpânitor al ținutului. Era în anul 1743, și câțiva ani mai târziu (în 1747) a urmat căsătoria sa cu Anna-Maria Pertl, care-i va dărui șapte copii, dintre care nu vor viețui decât doi — o fetiță (Maria-Anna, citată de biografi cu diminutivul Nannerl) și, cu cinci ani mai mic, viitorul muzician. Botezat după obiceiul timpului cu un șir de prenume (Johannes, Chrisostomus, Wolfgangus, Theophilus — dintre care ultimul, în traducere germană Gottlieb, a fost curând latinizat, devenind Amadeus), acest copil născut la 27 ianuarie 1756 va fi cel ce va da orașului natal strălucirea lui eternă. Salzburg-ul („burg" al sării, denumire dată de faptul că se afla așezat într-o regiune foarte bogată în zăcăminte de sare[3]) fusese ales ca reședință a principatului eclesiastic independent din Tirolul austriac. Dacă stilul arhitectural al bisericilor și al castelelor vorbește peste vreme despre spiritul feudal prelungit în strălucirea barocă, aspectul impunător al unor clădiri și denumirea unor străzi (cum era, de exemplu, cea de „Getreidegasse" — ulița grânarilor — pe care se afla casa în care s-a născut Mozart) rămân mărturiile unei prosperități de care începeau să se bucure și meseriașii sau negustorii locului.

Micul Mozart n-a rămas străin, desigur, de strălucirea seratelor muzicale sau a spectacolelor de teatru, de balet, de operă, pe care trupele

2 Leopold Mozart (1719-1787), violonist, compozitor (de piese religioase și mai ales de piese instrumentale), pedagog celebru (autor al unei metode de vioară — *Versuch einer gründlichen Violinschule* — de nenumărate ori reeditată).

3 „Salz" în limba germană înseamnă sare.

de actori le dădeau la Curte în popasul pe care îl făceau în drumul lor către Viena, după cum nu-i putea fi străină nici măreția concertelor bisericești ce răsunau în Catedrala din centrul orașului. O ambianță cu evenimente de cultură ce au contribuit în bună măsură la cimentarea primului strat de impresii din fondul deosebit de receptiv al copilului-minune. Mai importantă a fost însă ambianța „de acasă", dominată de personalitatea tatălui. La început arta excelentului pedagog era concentrată doar asupra surorii mai mari, fără ca nimeni să fi putut bănui cât nectar culegea cel mic – prea mic pentru a fi băgat în seamă – din universul sunetelor izvorâte din instrumentele lor miraculoase. Încep curând să se manifeste primele semne de har muzical, încep primele studii de scris-cititul sunetelor și de contact direct cu ele la clavecin, la vioară, la orgă; începe voluptatea combinării lor și a fixării acestui „joc" pe șiruri lungi de linii paralele, totul conducând la primele lecții de compoziție; încep demonstrațiile de talent improvizatoric și curând – când nu împlinise încă șase ani –, mărturii ale primelor compoziții[4] și zorii unei strălucite cariere concertistice. Și iată familia Mozart părăsind casa ei din Getreidegasse pentru a prezenta „micul miracol" la Curtea unor principi din orașe de reședință, pentru că înțelepciunea tatălui era mult prea mare pentru a fi mărginit fenomentul la raza restrânsă a vieții culturale din orașul Salzburg.

Un prim concert este semnalat la München (ianuarie 1762) – pe atunci reședința principelui elector, în fața căruia copiii Mozart au concertat și au primit primele aplauze princiare. Au urmat îndeaproape cele de la Viena, în fața Mariei-Tereza și a invitaților ei aristocrați. Evenimentul de la Curtea imperială a însemnat începutul celebrității lui Mozart. Ceasul de aur pe care împărăteasa i l-a dăruit ca răsplată pentru arta sa uluitoare poate fi admirat astăzi în Muzeul „Mozart", instalat în vechea casă natală din Salzburg.

Ceea ce a fost decisiv în startul acestei prime perioade de manifestări de precocitate artistică s-a datorat însă unui băcan inimos – Herr Hagenauer, din Salzburg – care a dăruit familiei Mozart o trăsură de poștă încăpătoare, înscriind în biografia compozitorului un impresionant gest de generozitate. Era un dar care întrecea cu mult prețul și semnificația celui făcut de Maria-Tereza.

---

4 Menuete și piese pentru clavecin – KV 1-4 (1761-1762).

Pentru a ajunge la Paris, supremul for de cultură a timpului, itinerarul conceput de Leopold Mozart cuprindea popasuri în câteva orașe de rezidență ale sudului germanic. După Augsburg (unde i-a întâmpinat căldura familiei paterne) și Schwetzingen – reședința de vară a principelui elector al Palatinatului, unde au avut prilejul să asculte concerte ale celebrei orchestre din Mannheim au urmat Frankfurt, vechiul oraș de pe Main (în care arta micului Mozart l-a entuziasmat pe Goethe), Aix la Chapelle (orașul Aachen de astăzi) și Bruxelles. La 18 noiembrie 1763 a avut loc intrarea familiei Mozart în Paris, metropola Franței considerată pe drept capitala spirituală a Europei. Era orașul ce concentra raze de cultură venite de pretutindeni, prin emisari de seamă. Printre aceștia și un literat german, născut la Regensburg, Melchior Friedrich Grimm (1723-1807), ambasador al ducelui de Gotha la Paris și secretar particular al moștenitorului tronului (ducele de Orléans). Era un bun prieten al lui Jean Jaques Rousseau și adept al „partidei Piccini" împotriva celei din jurul lui Gluck[5], iar ca activitate era un cunoscut critic de artă, autor al celebrei *Correspondance littéraire, philosophique et critique* prin care el informa instituțiile și Curțile din diferite centre europene despre manifestările de cultură și artă desfășurate în capitala țării lui de adopțiune. Grimm a devenit marele aliat al familiei Mozart o dată cu prima întâlnire avută cu arta micului concertist, fiind cel ce i-a deschis porțile către saloanele marii aristocrații franceze și chiar cele ale palatului lui Ludovic al XV-lea de la Versailles.

Șase luni (noiembrie 1763-aprilie 1764) a durat primul contact pe care Mozart l-a avut cu lumea Parisului. Mai presus de aplauzele pe care le-a cucerit în acest răstimp au fost impresiile despre „noul" ce-i răzbătea din muzica ascultată la seratele gazdelor aristocrate, cântată pe podium (muzică instrumentală) sau pe scenele amenajate pentru spectacole de operă, de balet, de vodevil. Rămâne impresionat de eleganța stilurilor lui Lully, Couperin sau Rameau (care-și trăia ultimul an din viață), de factura operelor comice compuse de Philidor sau de Monsigny (ultimul, angajat al Curții ducelui de Orléans), de varietatea muzicii instrumentale, de ornamentația integrată în desfășurările ei melodice. Cel mai mult l-a impresionat creația lui Johann Schobert (1720-1767), clavecinist și compozitor de origine germană, angajat al Curții prințului

5 Vezi pag. 31-46.

Scanned with OKEN Scanner

Conti – în al cărui palat copiii Mozart au fost invitați să concerteze în repetate rânduri. Autor de muzică de cameră (sonate, trio-uri și cvartete instrumentale), de concerte și simfonii, Schobert era un discipol al Școlii de la Mannheim, dar stilul său – care vibra de un anumit farmec confesiv – prefigura nuanțe de trăsături romantice, pe care Mozart le-a înregistrat și le va reflecta uneori în muzica paginilor sale lente sau ale unor momente agitate din creația sa. Influența lui Schobert asupra micului artist poate fi surprinsă în voluptatea cu care el a compus una după alta cele patru prime *sonate pentru clavecin* care „pot fi cântate și cu acompaniament de vioară" – după cum apare specificat pe coperta primei lor apariții. Înregistrate cu numerele 1–4 în ediția gravată la Paris în acea perioadă (1764), ele figurează cu nr. 6–9 în catalogarea tematică și cronologică făcută în anul 1867 de muzicologul austriac Ludwig Köchel (1800–1877) și, mai târziu, de continuatorii săi[6].

După Paris urmează Londra, capitala ținutului insular cu porți larg deschise pentru artiștii de pe continent. Cel mai ilustru dintre aceștia rămâne Händel, a căui viață se sfârșise de curând, în anul 1759, când Mozart avea trei ani. În acest ținut al cetii, în care va rămâne un an și jumătate (aprilie 1764–noiembrie 1765), intervine în viața sa un personaj fermecător: Johann Christian Bach, fiul cel mai mic al cantorului de la Leipzig. Spre deosebire de ilustrul său tată – care fusese prea puțin prețuit în timpul vieții și dat uitării curând după moarte – Johann Christian Bach se bucura de un prestigiu imens la cei treizeci de ani neîmpliniți pe care-i avea în momentul întâlnirii cu Mozart. Era maestru de muzică al reginei, fondator și director al primelor concerte cu abonament din Londra (celebrele concerte *Bach-Abel* care își deschiseseră porțile tocmai în acel an 1764), compozitor de opere și de muzică instrumentală mult admirată pentru stilul lor cantabil și dinamic, pentru grația melodică cu trăsături ornamentale ce au condus la denumira de „stil galant" (sau „rococo"). Ecouri ale influenței lui asupra micului Mozart apar imediat, cu deosebire în piesele pentru clavecin compuse în 1764 (KV 15 a) și în încercarea de Trio-sonată (KV 15), publicată ulterior și ca sonată pentru pian și vioară. Vibrația lor va mai dăinui o vreme, colorând verva unor

6 Inițialele KV care preced numărul de ordine al fiecărei lucrări compuse de Mozart provin din cuvintele „Köchel Vezeichnis" (Catalog Köchel), o numerotație unanim acceptată și mereu îmbogățită cu noi lucrări descoperite.

Scanned with OKEN Scanner

pagini și amintind importanța deosebită pe care a avut-o întâlnirea la Londra dintre cei doi muzicieni veniți de pe meleaguri germano-austriece.

Din aceeași perioadă trăită pe solul britanic datează și primul contact cu muzica lui Händel – mereu prezentă în viața de concert, a spectacolelor de operă, a seratelor muzicale de la palat sau din ambianța altor saloane aristocratice londoneze. Dar, paralel cu aceasta, se cânta și muzica maeștrilor italieni, spumoasă și atrăgătoare. De la Giovanni Manzuoli (sopranist italian celebru) „copilul-minune" ia lecții de canto, înarmându-se cu noțiuni pe care se vor sprijini în curând primele sale creații de operă. Deocamdată însă atenția compozitorului de opt-nouă ani rămâne îndreptată asupra muzicii instrumentale. Șase *Trio-sonate pentru clavecin, vioară și violoncel* (KV 10–15), două prime *Simfonii* (KV 16 și KV 19) și câteva încercări de *Misse* și *Motete* se adaugă începuturilor sale creatoare. Un asemnea har componistic și, mai ales, uluitoarea sa artă de interpret (la clavecin, la vioară, la orgă) au condus la suspiciuni în privința vârstei pe care o avea micul artist. Rămâne celebru raportul pe care savantul naturalist Daines Barington l-a întocmit în urma unor probe făcute asupra lui și în urma unor controale făcute clavecinului (suspectat că ar fi fost pus în mișcare de o aparatură interioară), mărturie de necontestat a unui miracol artistic unic în istoria muzicii. Cu elogiul adus de acest document și cu o nouă lucrare (corul KV 20, compus ca autograf la solicitarea făcută de British Museum), Mozart și familia sa părăsesc Londra la începutul lunii august a anului 1765. Un popas în Olanda în timpul căruia compune două serii de *Variații pentru clavecin* (KV 24 și KV 25) -primele fiind pe o cunoscută temă poulară olandeză – urmate de șase *Sonate pentru clavecin și vioară* (KV 26–31), de o a treia *Simfonie* (KV 222) și un amplu *quod libet* intitulat de Leopold Mozart *Gallimathias musicum* – cuprinzând 17 piese scurte încheiate cu o *Fugă* (KV 32) – precede cea de a doua întâlnire a familiei Mozart cu Parisul. În cele două luni din vara anului 1766, petrecute din nou în metropola franceză, a avut loc un eveniment rămas necunoscut multă vreme. Este vorba de *Concertul Adelaide*[7], primul dintre cele opt concerte pentru vioară și orchestră compuse de Mozart și prima creație inspirată de farmecul iubirii. Mozart împlinise zece ani, și inima lui – mereu trează și grăbită – începea să bată mai puternic și să-i dicteze această primă

7 Vezi Capitolul „Concertele instrumentale".

Scanned with OKEN Scanner

destăinuire muzicală. Din dedicația adresată prințesei Adelaide de France[8] (fiica cea mai mare a regelui Ludovic al XV-lea) și mai ales din vibrația lirică a muzicii se poate desprinde simțământul nou pe care îl trăia compozitorul de zece ani, de care își va aminti peste două decenii, când va compune rolul lui Cherubino din opera *Nunta lui Figaro.*

Cu această ultimă amintire se încheie prima călătorie în Occident a familiei Mozart, călătorie care a durat trei ani — din vara anului 1763 până în toamna anului 1766. Vor trece alți trei ani din copilăria lui Mozart până la o nouă călătorie dincolo de granițele țării. Este perioada în care Mozart-tatăl s-a străduit să-i dea fiului său tot ceea ce considera că lipsea din cultura lui generală și muzicală. Printre preocupările noi se numărau lecțiile de matematică și de științe naturale, de istorie și geografie, de literatură și filosofie, de limbi străine — în rândul cărora limba italiană începea să ocupe un rol important. Dar ceea ce domină această străduință de desăvârșire a educației rămâne în continuare studiul muzicii. Accentul începe să fie pus pe știința compoziției și a contrapunctului, cu sprijin pe tratatul *Gradus ad Parnassum,* scris la începutul secolului (în 1725) de Johann Fux, supranumit de contemporani „Bach al Vienei". Îndreptarea studiilor fiului său în direcția stilului vechilor maeștri însemna pentru Leopold Mozart o măsură menită să echilibreze educația muzicală a copilului al cărui contact cu muzica galantă a saloanelor prin care trecuse de curând i se părea derutantă. La cunoașterea stilului polifonic au contribuit și organiștii de la Catedrala din Salzbug, Anton Adlgasser — excelent contrapunctist — și nou angajatul Michael Haydn, fratele mai mic al compozitorului celebru[9]. Cu acești doi muzicieni, care devin prieteni buni ai familiei, se presupune că a colaborat Mozart la compunerea unei lucrări în forma unui oratoriu și în spiritul unui Singspiel german (cu dialoguri vorbite printre episoade cântate de

8 „Madame, en agréant l'hommage de mon faible savoir à Votre grand talent, Vous me comblez une fois de plus de vos Bienfaits. Si vos yeux augusts ont présidé à mon travail, Votre indulgence et Votre Bonté l'ont singulièrement facilité et si le nom d'Adelaide veut bien étendre sa protection sur ces modest eseesais, il restera à tout jamais gravé dand mon coeur. Je suis avec le plus profond respect, Madame, Votre trés humble, trés obéissant et très petit serviteur" — W. A. Mozart (semnătura pusă sub data „Versailles, le 6 Mai 1766").

9 Fost angajat al orchestrei din Oradea (oraș din Transilvania, integrată pe atunci Imperiului habsburgic) între anii 1757–1763, Michael Haydn își continuă activitatea tot restul vieții (până în 1806) la Curtea din Salzburg (urmașul său la Oradea fiind Ditters von Dittersdorf).

Scanned with OKEN Scanner

voci solo, de cor, de orchestră) – *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (*Datoria primei porunci*). În legătură cu această lucrare a circulat și o întâmplare mult îndrăgită de biografi. Este vorba de o nouă verificare a posibilităților copilului Mozart de a compune o lucrare fără ajutorul tatălui său. Noua probă ar fi fost inițiată de principele arhiepiscop Sigismund – stăpânul din Salzburg –, care i-a comandat o cantată ce urma să fie compusă în palatul episcopal pe parcursul unei singure săptămâni. Copilul, izolat și supravegheat, a terminat-o într-o singură zi, reeditând performanța din Anglia. Dar, spre deosebire de vechea testare – care a rămas înregistrată într-un raport semnat și datat de un specialist savant –, în legătură cu succesul acestui nou examen nu există nici un document care să-l confirme. Ceea ce e sigur este faptul că Mozart – ajuns la vârsta de 11 ani – compune câteva lucrări care atestă un stadiu nou al măiestriei lui, de care nu era străină influența întâlnirii cu Schobert sau cu Johann Christian Bach. Farmecul impresiilor culese de-a lungul celor trei ani de călătorii – din care fac parte și melodiile robuste întâlnite în muzica din sudul sau nordul Germaniei și ornamentația specifică muzicii instrumentale franceze sau grația dansurilor ei, ca și cantabilitatea stilului învățat de la Manzuoli – începe să dea roade. La aceste impresii se adaugă acum pătrunderea în arta contrapunctului, conducând la realizări ce reprezintă un stadiu artistic îmbogățit. Mărturii apar în paginile unei *Cantate funebre* (KV 42), în *Fuga* (KV 41 e), în *Sonatele pentru pian* (KV 33), în *Simfoniile* nr. 5–7 (KV 22, 43, 45) și chiar în prima încercare din genul operei, intitulată *Apollo ed Hyacinthus* (KV 38). Este o comedie mitologică în limba latină, desfășurată pe trei acte, pe care Mozart a compus-o în primăvara anului 1767 pentru serbarea de distribuire a premiilor la Colegiul benedictin din Salzburg. Interesant de menționat este faptul că această lucrare scenică a însemnat un adevărat eveniment artistic local, pentru că spectacolul – cu muzică compusă de un copil – a datorat întreaga muncă de reprezentare (regie, decoruri, interpretare – instrumentiști și cântăreți) unui grup de elevi de la un colegiu bavarez.

Entuziasmat de uluitoarele progrese ale fiului său, Leopold Mozart a decis – în toamna anului 1767 – să întreprindă o nouă călătorie la Viena. De data aceasta însă vor fi lipsiți de strălucirea care-i întâmpinase cu ani în urmă la Curtea Mariei-Tereza. O sălbatică epidemie de variolă aduce doliu în numeroase case vieneze și nu ocolește nici palatul

Scanned with OKEN Scanner

imperial. Familia Mozart se va refugia la Olmutz, fără a mai putea apăra sănătatea celor doi copii, contaminați și ei, și abia după o lungă convalescență vor reveni în orașul îndoliat, unde curând viața începe să-și reia cursul normal. Teatrul își redeschide porțile, și Mozart – copil de 12 ani – are prilejul să admire opere de Hasse și Gluck, care deschid orizonturi noi fanteziei lui. Pe acest fond de impresii compune prima sa operă comică – *La finta semplice* (KV 51), pe libret de Goldoni, adept al subiectelor mult îndrăgite în acea vreme (așa cum anunță și titlul *Naiva prefăcută*[10]).Comandată de însuși împăratul Joseph al II-lea pentru a fi reprezentată pe scena de la Schönbrunn, opera va reuși să fie aplaudată peste un an la Salzburg. Micul ei făuritor, copilul Mozart, începuse să fie o adevărată amenințare pentru prestigiul compozitorilor de la Curtea vieneză și ei sunt cei ce au țesut prima urzeală de intrigi împotriva lui, reușind să împiedice reprezentarea operei.

În toamna aceluiași an însă, Viena va aplauda următoarea sa operă – *Bastien și Bastienne* (KV 50) –, care se va reprezenta în somptuoasa grădină de vară a unui doctor, Anton Messmer, pe cât de celebru pentru tratamentele sale cu pase magnetice, pe atât de mare iubitor de muzică. Conceput în spiritul unui Singspiel tradițional (gen în care numerele muzicale alternează cu episoade vorbite), noua creație inaugurează „culoarea națională" din concepția lui Mozart (textul fiind în limba germană), concepție care se va manifesta în viitor din deceniu în deceniu, dând farmec operei *Răpirea din Serail* și culminând în *Flautul fermecat*, ultimul său cuvânt în creația de operă.

Ecouri ale succesului pe care l-a avut cu spectacolul *Bastien și Bastienne* la 1 octombrie 1768 i-au adus lui Mozart comanda unei *Misse* liturgice pentru inaugurarea unui orfelinat. Este un gen vocal-simfonic în care talentul său lasă urme din acea vreme, mărturie rămânând *Missele* (KV 47 a și 49) din anul 1768, cărora li se vor adăuga în curând și *Missele* (KV 65 și 66) comupuse în anul următor la Salzburg. Dar înainte de a părăsi Viena, Mozart compune și *Simfonia în re major* (KV 48), fără ca măiestria pe care o dovedise în genuri atât de complexe să-i fi putut aduce vreo ofertă de angajare ca muzician la Curtea imperială sau la vreuna dintre Curțile aparținând aristocrației. Muzicienii

10 Libretul, mediocru, a fost revizuit de A. Coltellini.

Vienei, contemporanii săi mai vârstnici, au știut să se apere de pe atunci de amenințara unui talent atât de mare.

Anul următor (1769), trăit în întregime în casa părintească, nu prezintă evenimente biografice deosebite, în afară de faptul că Mozart este numit (la 14 ani neîmpliniți) al treilea concert-maestru al Capelei arhiepiscopului Sigismund, suveran la Salzburg. Dar sfârșitul acestui an liniștit din copilăria micului muzician deschide zorii unei perioade de o importanță covârșitoare în evoluția lui ulterioară – cea a călătoriilor în Italia (1770–1773). Trăsura de poștă dăruită cu ani în urmă de băcanul Hagenauer pornește la 13 decembrie cu cei doi Mozart – tată și fiu – către ceea ce era „pământul făgăduinței" pentru muzicieni. Câteva concerte organizate sunt semnalate la Verona, Mantua și Milano. La Mantua are prilejul să asculte muzica unei opere „seria" (*Demetrio*) de Johann Adolf Hasse (1699–1783), compozitor german ce a viețuit multă vreme în Italia și a fost unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai stilului post-napolitan. Influența lui marchează opera *Mitridate, re di Ponto* (KV 87) pe care Teatrul din Milano i-o comandă pentru stagiunea de iarnă, operă pe care Mozart o compune către sfârșitul toamnei și o prezintă cu mare succes în seara de 26 decembrie 1770.

În acest prim popas milanez Mozart l-a cunsocut pe Giovanni Battista Sammartini (1698–1775), ilustru organist, compozitor și pedagog. Concepția și stilul său vor avea influență imediată asupra creației lui Mozart, așa cum se reflectă în *Simfoniile în re major* (KV 97 și 95), compuse în acea perioadă, sau în *Cvartetul în sol major* (KV 80), început într-un han din localitatea Lodi, unde cuplul Mozart înnoptase în drum spre Roma. Dar până la vechea capitală a țării sunt semnalate succesele concertelor sale de la Bologna și Florența, orașe care îl sărbătoresc într-un entuziasm specific temperamentului italian. În corespondența pe care Leopold Mozart a purtat-o cu familia și prietenii de la Salzburg sunt relatări ample despre aceste începuturi triumfale. Mai fugare, dar înduioșătoare, rămân rândurile scrise de copilul Mozart mamei sale („Mama mea dragă, sufletul mi-e plin de fericire"...) sau surorii sale pe care o roagă să transmită „gânduri și urări calde domnului Hagenauer" (donatorul trăsurii), rânduri din care se desprind sentimente de o mare puritate, printre care și cel al recunoștinței, mai rar prezent în fondul sufletesc caracteristic copilăriei. Se mai desprind și trăsături de modestie și mai ales de umor („Știi tu, sorella carissima, cine te

Scanned with OKEN Scanner

sărută? Cavalerul Mozart!"). Este, într-adevăr, adorabil felul în care scria el despre titlul de „Cavaliere" al Ordinului „Pintenul de aur" pe care Papa Clement al XIV-lea i-l conferise după ce-l ascultase cântând (la Roma), reeditând astfel onoarea făcută cu ani în urmă lui Christoph Willibald Gluck.

La Roma are loc o întâmplare care a însemnat una dintre cele mai uluitoare demonstrații de memorie din câte s-au cunoscut. Era în luna aprilie, se oficiau slujbele de Paști, și Mozart a avut prilejul să asculte în Capela Sixtină celebrul *Miserere* compus de Gregorio Allegri (1582-1652), lucrare netipărită și necunoscută, dăruită de compozitor Vaticanului, care interzisese sub sancțiune de excomunicare copierea și răspândirea lui. Mozart l-a ascultat, l-a înregistrat și — o dată ajuns în camera sa — l-a scris notă cu notă de-a lungul unei nopți, devenind primul posesor al partiturii sechestrate în biblioteca papală.

Urmărind în continuare ruta călătoriei spre sud (la Napoli) și înapoi la Milano - din nou prin Roma — se detașează ca importanță popasul făcut la Bologna, unde a avut loc reîntâlnirea cu Giambattista Martini (1706–1784), celebrul Padre Martini, unul dintre cei mai eruditi muzicieni pe care i-a avut Italia. Cu acest maestru al contrapunctului Mozart a luat lecții valoroase, progresele sale fiind înregistrate în antifonarul pe patru voci *Querite primus regnum Dei* (KV 86), care nu era altceva decât o probă de concurs pentru primirea ca membru al Academiei Filarmonice din Bologna. Succesul obținut cu această lucrare la 9 octombrie 1770 i-a adus — după ordinul „Pintenul de aur" — cel de-al doilea titlu de glorie cucerit în Italia. Când ajunge la Milano (în aceeași lună octombrie), Mozart avea terminate noi partituri — *Simfoniile în re major* (KV 81 și 84), *Ariile* (KV 82 și 83) și începută opera *Mitridate*, pe care urma să o compună în decursul unei luni (pe un libret inspirat de celebra dramă a lui Racine). Munca nu a fost deloc ușoară, întreruptă mereu de pretențiile soliștilor, ceea ce nu se împăca cu spontaneitatea creatoare cu totul singulară a compozitorului de geniu. Prezentarea acestei opere pe scena Teatrului din Milano (la 26 decembrie 1770) încununează triumfal șirul succeselor trăite de Mozart de-a lungul primei sale călătorii în Italia. Următoarele două vor dura mai puțin[11] și se vor

11 Una între 13 august–16 decembrie 1771; cealaltă — între 24 octombrie 1772–13 martie 1773.

Scanned with OKEN Scanner

îndrepta doar spre Milano pentru a răspunde unor noi comenzi. În primul rând prezentarea unei „serenade teatrale" – *Ascanio în Alba* (KV 111), menită să-l reprezinte la celebrarea căsătoriei arhiducelui Ferdinand cu Beatrice de Modène la data de 15 octombrie 1771. Creația lui Mozart a reușit să învingă slăbiciunile libretului (făcut, totuși, de Giuseppe Parini, poet renumit), să entuziasmeze publicul și să-i aducă o nouă comandă de opere pentru stagiunea de iarnă a anului viitor. Dar până atunci se petrec la Salzburg evenimente ce vor aduce transformări radicale în viața tânărului compozitor. Moare arhiepiscopul Sigismud de Schrattenbach, și locul de suveran al micului ținut tirolez este ocupat de Hyeronymus Colloredo (la 14 martie 1772). Pentru sărbătorirea înscăunării lui, Mozart a compus opera *Visul lui Scipione* (KV 126) pe un libret făcut de celebrul Metastasio, care s-a reprezentat la 29 aprilie 1772 fără deosebit ecou pentru noul stăpân. El a dovedit lipsă de sensibilitate și la ascultarea unor compoziții religioase create de Mozart în Italia, din rândul cărora se detașează ofertoriul *Sărbătorirea Sfântului Ioan Botezătorul* (KV 72), psalmul *De profundis clamavi* (KV 93), *Litaniile* (KV 109). Un impresionant șir de lucrări se adaugă acestora (lieduri, sonate, cvartete, simfonii) – lucrări în care se reflectă stadiul de asimilare a multitudinii de învățăminte și impresii culese în vechile centre muzicale ale Italiei. Zece luni a durat refugiul în creație al tânărului compozitor (împlinise 16 ani) deprins până nu de mult cu farmecul ambianței italiene, cu cerul mereu albastru, cu cântece și aplauze frenetice.

În vara anului 1772 este numit concert-maestru al Curții, ceea ce va aduce o perioadă grea în scurta sa viață. Mai survine doar un singur „intermezzo" italian (cel de-al treilea), datorită ultimei comenzi făcute de Teatrul din Milano. La 12 decembrie 1772 i se reprezintă opera *Lucio Silla* (KV 135), care nu mai este o „serenadă teatrală", ci o „dramma per musica", după cum specifică însuși subtitlul ei. Succesul nu a fost ca altădată, aplauzele răsunând frenetic doar după câteva arii de mare frumusețe. Cu mult mai reprezentative rămân compozițiile vocal-instrumentale ale acestei perioade (ex. *Motetul Exultate jubilate* – KV 165) și mai ales lucrările camerale, din rândul cărora cele șase *Cvartete italiene* (KV 155–160) ilustrează cu deosebire măiestria cucerită de Mozart în cei trei ani de peregrinări, studii și contact cu muzica italiană.

Scanned with OKEN Scanner

O dată cu reîntoarcerea la Salzburg , la 13 martie 1773 – se termină prima perioadă din viața și creația lui Mozart, perioadă de turnee în vestul și sudul Europei, de celebritate, de muncă intensă și mari satisfacții. Copilul-minune care părăsise Salzburgul în urmă cu zece ani are acum 17 ani și se întoarce acasă cu sufletul plin de speranțe și proiecte.

*
* *

Între anii 1773–1781 Mozart este angajat ca muzician la Curtea din Salzburg, alături de tatăl său (conducător al formației corale), de Michael Haydn (fratele ilustrului clasic vienez, numit concert-maestru al Capelei arhiepiscopale) și de alți instrumentiști tineri sau vârstnici, titulari în orchestra moștenită de Colloredo de la înaintașul său. Postul de șef de orchestră și compozitor pe care îl ocupa ar fi putut fi stimulator dacă arhiepiscopul nou instalat ar fi moștenit și înțelepciunea sau bunătatea celui decedat. Lipsa de respect pentru arta și munca lui, tirania și pretențiile umilitoare l-au chinuit de la bun început pe tânărul, dar scânteietor de talentatul muzician. Creația lui e aceea care i-a adus o oarecare liniște, indiferent dacă aceasta răspundea obligațiilor sale de muzician salariat sau era rodul inspirației sale libere, clocotitoare. Și muzica religioasă (unul dintre exemple fiind impresionanta *Missă a Trinității* – KV 167) și muzica în stil „divertimento" (ex. *Concertino* KV 190) îi reprezentau arta și știința. Dar printre compozițiile destinate fie slujbelor religioase ale Capelei, fie seratelor Curții, Mozart compune simfonie după simfonie (KV 162, 181, 184), fiecare reflectând amprenta pusă pe gândirea sa de muzica și muzicalitatea italiană (construcția tripartită, supremația melodică, verva și varietatea ritmică etc.).

În vara anului 1773 are loc prima încercare a tânărului compozitor de a scăpa de jugul lui Colloredo, plecând la Viena cu speranța unui angajament. După trei luni el se întoarce acasă dezamăgit, entuziasmat însă de contactul avut cu școala de compoziție vieneză căreia Joseph Haydn începea să-i dea o mare strălucire. Rodul influenței ei se manifestă în șirul celor șase cvartete de coarde (*Cvartetele vieneze* – KV 168-173 – denumite astfel pentru a se deosebi de cele „milaneze" compuse anterior). Sfârșitul anului 1773 este bogat și în creația simfonică

(un grup valoros de trei simfonii – KV 183, 201, 200), cărora li se daugă *Concertul pentru pian și orchestră în re major*, KV 175). Vor trece trei ani grei din viața trăită de Mozart la Salzburg până când va mai dărui literaturii pianului o creație asemănătoare. Dar până atunci el compune șirul celor cinci *Concerte pentru vioară și orchestră*[12], în câteva luni ale anului 1775 (aprilie-decembrie). Fiu de violonist și de pedagog al viorii, el însuși violonist cu calități care au decis numirea sa (la treisprezece ani) în orchestra Curții de la Salzburg, îndrăgostit de tonul cantabil al acestui instrument atât de apropiat de inepuizabila sa inventivitate melodică, Mozart compune aceste bijuterii muzicale (cărora li se vor adăuga curând încă două[13]) cu o frenetică bucurie de a crea. Realizarea lor apare ca rezultat direct al unei practici violonistice îndelungate și pasionate, o practică ce a avut implicații directe în concepția sa stilistică în general, sprijinită în primul rând pe cursivitatea melodică.

Alături de numeroase lucrări religioase, de dansuri și de alte creații în stil „divertimento" destinate festivităților, concertele pentru vioară au adus mare faimă Curții lui Colloredo. Cu toate acestea, meritele lui Mozart nu au trezit nici o urmă de prețuire în sufletul ahiepiscopului suveran. Nici succesul răsunător pe care Mozart l-a avut cu opera „buffa", *La finta giardiniera* (KV 208) sau cu *Serenada Haffner* (KV 250), compusă la celebrarea căsătoriei Elisei Haffner, fiica primarului nu au modificat comportarea rigidă pe care acest stăpân limitat o avea față de angajatul său. Și iată că răbdarea artistului de geniu începe să cedeze. În vara anului 1777 el solicită un concediu de un an, ce i se refuză cu o soluție umilitoare pusă pe cerere, ceea ce îl determină să-și dea demisia pentru a putea pleca (însoțit de mama sa) din nou, în speranța unui angajament. Nici la München,nici la Augsburg nu este oprit acest geniu al muzicii, care ajunge la Mannheim, unde activa celebra orchestră creată de Johann Stamitz cu trei decenii în urmă. Contactul cu această formație, condusă acum de Christian Cannabich și alcătuită „numai din generali" (după aprecierea muzicologului german J.A. Scheibe), a fot determinant în evoluția sa, mai ales în ceea ce privește echilibrul pe care îl prezenta contribuția tuturor instrumentelor la actul artistic, principiu care aducea

12 În si bemol major (KV 207), re major (KV 211), sol major (KV 216), re major (KV 218) și la major (KV 219).

13 În mi bemol major (KV 268) și în re major (KV 271-a).

Scanned with OKEN Scanner

înălțarea în importanță a rolului pe care îl avea grupa de suflători. Din această perioadă datează *Sonata pentru pian în do major* (KV 309) dedicată fiicei lui Cannabich, care-i devenise elevă și sursă de inspirație trecătoare. Vremelnică s-a dovedit a fi fost și legătura cu familia lui Fridolin Weber – angajat ca sufleur al operei și Teatrului din Mannheim – de a cărui fiică mai mare (Aloysia Weber), soprană talentată, s-a îndrăgostit. Pentru ea a compus celebra arie *Non sò d'onde viene quel tenere affetto...* (KV 294), care o va lansa, dar ea se va căsători în curând, rămânând pentru Mozart „marea iubire" a vieții. Cu această dragoste în suflet el va părăsi Mannheimul în luna martie a anului 1778, purtând în bagaje numeroase partituri de lucrări valoroase. Două *Sonate pentru pian* (în do major și re major – KV 309 și 311), *Trei sonate pentru pian și vioară* (KV 296, 301, 306), trei *Cvartete pentru coarde și flaut* (KV 285, 285-a, 185-b), două *Concerte pentru flaut și orchestră* (KV 313 și 314), câteva arii și ariette, cărora li se poate adăuga și începutul *Missei* în do minor (*Kyrie și Gratias*).

Timp de șase luni va dura cea de-a doua și ultima etapă pariziană din viața lui Mozart, timp de șase luni vor dura și căutările sale pentru a găsi un post care să-l poată elibera de umilințele oferite de cel de la Curtea lui Colloredo. Dar copilul-minune care uimise Curtea lui Ludovic al XV-lea și întreaga aristocrație a Parisului fusese uitat cu desăvârșire. Baronul Grimm nu mai vedea în muzicianul de 22 de ani o cale prin care să poată avea intrări senzaționale în saloanele pariziene. Prin el, Mozart nu a putut obține decât posibilitatea de a da câteva lecții din care să poată plăti o cameră modestă la hotel în care va muri curând – la 3 iulie 1778 – mama sa. *Sonata pentru pian în la minor* (KV 310) și *Sonata pentru „clavecin sau forte-piano cu acompaniament de violină" în mi minor* (KV 304) vor reflecta tristețea compozitorului rămas singur printre străini. Din această perioadă tristă datează cunoscuta *Simfonie concertantă în mi bemol major* pentru instrumente de suflat (flaut, oboi, corn, fagot) și orchestră (KV 197-b), *Simfonia pariziană în re major* (KV 297) – aplaudate îndelung în cadrul *Concertelor spirituale*, *Simfonia în si bemol major* (KV 311-a)[14], și muzica pentru pantomima „Micile nimicuri" (KV 299-c) reprezentată la 11 iunie 1778 pe scena Operei cu deosebit succes. Despre felul derizoriu în care a fost plătit

14 Paternitatea mozartiană asupra acestei simfonii a fost contestată de către unii comentatori.

Scanned with OKEN Scanner

Mozart pentru aceste lucrări, despre faptul că pe afișul spectacolului cu *Micile nimicuri* nici nu figura numele său, despre onorariile meschine primite deseori cu mari întârzieri pentru lecțiile de pian date în casa unor aristocrați, biografii au scris numeroase pagini dureroase. Alăturat taberei lui Gluck (și nu a lui Piccini) în perioada de istorică dispută între principii estetice, reputația sa în marea societate pariziană nu putea fi la înălțime. Ceea ce rămâne important de semnalat din această etapă grea din viața compozitorului este contactul său cu rafinamentul muzical francez admirat în simfoniile lui Gossec (frecvente în repertoriul *concertelor spirituale* pariziene, urme ale influenței lui apărând din *Concertul pentru flaut, harpă și orchestră în do major* (KV 299), compus pentru ducele de Guines (flautist) și fiica sa (harpistă) — lucrare cu colorit cameral transparent, orchestra (alcătuită din coarde, două oboaie și doi corni) învăluind intervențiile solistice sau dialogând cu ele.

Dar genul care a dominat cu autoritate creația mozartiană a acestei perioade a fost sonata. Prima dintre cele cinci sonate pentru pian este și prima gândită de compozitor într-o tonalitate minoră — *Sonata în la minor* (KV 310), anterior amintită — oglindind sentimentul de descumpănire trăit de compozitor la despărțirea de mama sa. Dar cea mai importantă din acest grup de sonate pariziene rămâne *Sonata în la major* (KV 331), care se detașează ca originalitate prin mișcarea lentă (Andante gratioso) cu care debutează și prin celebrul ei final *Alla turca* prin care se anunță un stil evocator de ambianță orientală. Îndreptarea către universul exotic (reluat cu mare amploare în opera *Răpirea din Serail*) preconizează o trăsătură caracteristică perioadei romantice, când artiștii vor recurge la basme și legende orientale pentru a-și putea strecura — apărate de cenzură și pedeapsă — ideile de critică socială și politică.

Trăsături înnoitoare se remarcă nu numai în substanța muzicii (confesivă în *Sonata în la minor*, evocatoare în cea în *la major*), dar și în scriitura lor. Pentru că în trecerea sa prin Augsburg, la începutul călătoriei spre Paris, Mozart avusese prilejul să admire contribuția lui Johann Andreas Stein (1728–1792) la perfecționarea instrumentului cu claviatură și coarde lovite cu ciocănele (lansat la începutul secolului de Bartolomeo Cristofori), care făcea posibilă varietatea nuanțelor (instrument cu „forte" și cu „piano", ce a condus la denumirea de „forte-piano"). Această posibiliate de marcare a nuanțelor oferită de mecanismul îmbunătățit de Stein din Augsburg poate fi remarcată în

Scanned with OKEN Scanner

scriitura pianistică a sonatelor sale pentru pian (anterior citate), cât și în grupul celor șase sonate pentru clavecin (sau forte-piano) „cu acompaniament de violină" (începute la Mannheim și continuate la Paris (KV 301-306). În ciuda titlului care anunță un rol acompaniator pentru vioară, tendința de a reliefa posibilitățile de expresivitate proprii viorii este evidentă, concepție ce marchează un nou aport mozartian în evoluția limbajului cameral.

Cu aceste valoroase partituri în bagaje, Mozart a fost nevoit să părăsească Parisul la 26 septembrie 1778, pentru a se întoarce învins la vechea slujbă de concert-maestru al orchestrei de la Curtea lui Colloredo. Doi ani va mai dura această perioadă de umilințe, ce cuprinde o creație în care transpar influențe ale stilului mannheimez și ale spiritului muzical francez, alături de trăsături de profunzime cucerite de artist în confruntarea lui cu obstacole necunoscute. Cinci simfonii — toate compuse în 1799 — rămân mărturia transformărilor survenite în fondul și exprimarea sa muzicală: *Simfonia în sol major* (KV 318), în *si bemol major* (KV 319), în *re major* (KV 320, aceasta fiind derivată din muzica unei *Serenade,* prin reducerea unor părți din componența ei), în *do major* (KV 338), și *Simfonia concertată în mi bemol major* pentru vioară, violă și orchestră (KV 364). Se simte în muzica lor o încărcătură emoțională nouă, exprimată prin valuri de creșteri și descreșteri, prin solicitare intensă a coloritului timbral oferit de instrumentele de suflat, admirat de el în lunile petrecute la Mannheim, după cum apar și unele accente eroico-patetice (urmare a influenței stilului de operă franceză) sau nuanțe de romantism poetic vienez. Geniul lui Mozart este cel mai mult demonstrat în *Simfonia concertantă,* un model de sinteză între concepția tradițională de „ concerto grosso" — în care soliștii se desprindeau din ansamblul orchestral — și cea a concertului modern — în care ei cuceresc deplină independență. Față de *Concertul pentru flaut, harpă și orchestră,* compus de curând la Paris, față de *Concerto a due cembali* (KV 365), compus la Salzburg tot în anul 1779, noua creație dedicată celor două instrumente înrudite (vioară și violă) se impune ca o capodoperă a genului duo-concertant din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Complexitatea cucerită de limbajul său muzical se evidențiază și mai mult în concepția vocal-simfonică a unor creații destinate slujbelor religioase, dominată de amintirea învățămintelor primite de la Padre

Scanned with OKEN Scanner

Martini cu ani în urmă, dar adâncită de simțămintele grave trăite între timp. Deosebit de reprezentativă rămâne în acest sens *Missa încoronării* (KV 317), omagiul compus de Mozart pentru ceremonia anuală de la Biserica Saint-Plain, când se încorona icoana Sfintei Fecioare, rămasă neatinsă în timpul incendiului din 1744 care devastase lăcașul.

În ceea ce privește domeniul operei, Mozart continuă să aștepte ivirea unei comenzi care întârzie să apară. Există o încercare de a crea în acest gen pe un subiect exotic (*Zaïde* – KV 344) pe care nu a terminat-o, dar care a dăinuit datorită uverturii ei (devenită *Simfonia în sol major* – KV 318). Și iată că la sfârșitul anului 1780 autoritățile Bavariei îl invită să compună o operă „seria" pentru inaugurarea noului teatru din München. Subiectul ales pentru acest eveniment a fost drama eroului mitologic *Idomeneo, rè di Creta* (KV 366) care, în pofida libretului mediocru al abatelui Varesco, i-a prilejuit lui Mozart creația unei dramaturgii muzicale ce stă la cumpăna dintre realizările sale anterioare și cele pe care le va compune în deceniul viitor. Premiera din 29 ianuarie 1781 a fost un adevărat triumf, care a culminat prin cuvintele de admirație ale prințului elector Karl Theodor al Bavariei, rămase celebre: „Nu-mi vine să cred că o făptură atât de mică a putut crea o operă atât de grandioasă".

Ajuns din nou la Salzburg, Mozart găsește ordinul arhiepiscopului stăpân de a-l urma la Viena, unde plecase însoțit de suita și orchestra sa pentru a contribui la sărbătoririle ce i se făceau noului împărat Joseph al II-lea, urmașul Mariei-Tereza. La 16 martie 1781, Mozart ajunge la Viena, iar peste două luni – la 9 mai – va avea loc conflictul dintre angajat și stăpân, ceea ce va duce la ruptura definitivă dintre ei. Mozart va rămâne până la sfârșitul vieții în capitala Austriei și va dărui omenirii, una după alta, capodoperele creației sale. Începe deci ultima perioadă din evoluția sa, cea de-a treia, desfășurată între anii 1781–1791.

Mozart își începe viața de „muzician liber" în casa familiei Weber (mutată între timp de la Mannheim la Viena), din care acum lipsea tatăl, decedat cu ani în urmă, și Aloyzia. În anul 1782 el se va căsători cu Constanze (sora mai mică a Aloysiei) împotriva voinței lui Leopold Mozart. Fără să fi realizat valoarea rară a soțului ei decât după moartea lui prematură, Constanze i-a dăruit câțiva ani de căsnicie veselă, în pofida unei frivolități pe care biografii i-o reproșează. Sunt ani în care

Scanned with OKEN Scanner

Mozart s-a străduit să acopere cheltuielile casei, dând lecții de pian, concertând în „Academii" și compunând lucrări care – pe lângă valoarea lor unanim recunoscută – aveau și perspectiva unui succes comercial (grupuri de *Variațiuni pentru pian, Sonate pentru vioară-pian, Serenade* etc.). Dar evenimentul componistic din primul an al stabilirii sale la Viena a fost, fără îndoială, comanda de a compune opera *Răpirea din Serail* (KV 384). Totul s-a datorat poziției pe care o avea conducera nou-înființatului teatru vienez (Burgtheater) împotriva invaziei de opere italiene. Lupta fusese deschisă și cu un secol înainte de către Teatrul din Hamburg, a cărui armă de luptă – cea a afirmării operei naționale germane – nu se dovedise destul de puternică. Condiția unei victorii asupra montărilor fastuoase și asupra partiturilor ce favorizau adevărate performanțe de virtuozitate vocală, așa cum acestea se manifestau în opera postnapolitană, cerea valoare. Și iată că directorul Palffi și secretarul lui artistic, care era și scriitor – Gottlob Stephanie –, recunosc în persoana lui Mozart talentul ce putea să decidă sorții luptei lor estetice. Lui i se prezintă libretul (scris de Stephanie după un poem literar al lui Christoph Friedrich Bretzner) pentru a-i compune muzica și trăiesc alături de el – în seara premierei din 16 iulie 1782 – bucuria imensă a unui adevărat triumf. Pe placul publicului a fost și acțiunea comică desfășurată într-un climat exotic (impus în literatura vremii după înfrângerea turcilor ce avusese loc cu un secol înainte în preajma Vienei) și faptul că aceasta era cântată și vorbită în limba germană, dar mai ales marea frumusețe a muzicii, a mobilității ei melodice care dezvăluia profunzimea unor sentimente – de dragoste, de fidelitate, de dor de patrie etc. – sau trăsăturile temperamentale ale personajelor din acțiunea scenică, într-o concepție antrenantă (de *Singspiel* tradițional, cu episoade vorbite ce alternau cu cele cântate).

Paralel cu acest succes de la Burgtheater, Mozart începe să fie recunoscut și ca pianist concertist de valoare rară în viața muzicală a Vienei, glorie ce nu va dura decât câțiva ani. Este perioada în care arta muzicianului independent reușește să atragă un public statornic pentru „Academiile" în care el – compozitor și concertist – își prezenta lucrările în prime audiții. Începând cu data de 23 martie 1783, când a avut loc prima „Academie" (în care a cântat *Concertul pentru pian și orchestră în do major*, KV 415, recent compus) și până la sfârșitul anului 1786, când gloria sa concertistică apune, Mozart a creat 16 concerte pentru

Scanned with OKEN Scanner

pian și orchestră, lucrări care oglindesc transformări impresionante în gândirea sa componistică. Este momentul în care descoperă profunzimile marilor realizări ale lui Bach și Händel în partituri până atunci necunoscute (pe care are prilejul să le admire în casa baronului Gottfried van Swieten).

Și tot în șirul acestor concerte pentru pian, în care geniul compozitorului și al interpretului virtuoz s-a afirmat cu strălucire în viața muzicală vieneză, pot fi surprinse stări sufletești ce vorbesc despre o treptată deprimare, cu culminație în *Concertul în do minor* (KV 419), ultimul compus în anul 1786 când „pianistul-minune" pierde prețuirea publicului, așa cum se întâmplase cu două decenii în urmă și cu faima pe care o cucerise „copilul-minune" în capitala Austriei.

Demnă de relevat în evoluția concepției sale componistice, oglindită în seria concertelor pentru pian din această perioadă de glorie concertistică, este îndrăzneala cu care el a creat în acest gen mult solicitat, fără a ține seama de ceea ce publicul admira cu deosebire — virtuozitatea interpretativă — și fără a răspunde așteptărilor lui așa cum acestea erau cimentate în fondul lui de receptivitate, dominat de eleganța stilului „rococo". În fiecare nou concert, compozitorul excelează în varietatea soluțiilor de prezentare și manifestare a evenimentelor muzicale, de construire a evoluției lor. Depinzând de publicul „Academiilor" sale, ca muzician fără vreun angajament, Mozart a compus condus numai de fantezia sa genială. Ceea ce descoperea în partiturile maeștrilor înaintași devenea o componentă organică a gândirii sale muzicale moderne, ca stimulent și îndrumar în articulația ei. Așa poate fi interpretat și raportul cu arta lui Haydn, pe care o descoperă în profunzime tot în această perioadă a primilor ani trăiți la Viena, artă care l-a condus la realizarea celor șase *Cvartete de coarde* dedicate marelui clasic (KV 387, 421, 428, 458, 464, 465) de-a lungul anilor 1782–1785. Haydn a devenit nu numai prietenul devotat al compozitorului cu 24 de ani mai tânăr decât el, dar și unul dintre cei mai entuziaști admiratori ai săi și chiar colaborator în interpretarea creației lui camerale din intimitate. Rămâne celebră seara de 10 februarie a anului 1785, când el a participat (vioara a II-a) la prezentarea ultimelor trei cvartete ale ciclului ce-i fusese dedicat, alături de Dittersdorf (vioara I), Mozart (violă) și Wanhall (violoncel), în fața lui Leopold Mozart, în cinstea căruia fusese pregătită această demonstrație de artă camerală.

Scanned with OKEN Scanner

Nu același lucru se poate spune despre alt contemporan al lui Mozart – Antonio Salieri (1750-1825). Istoricii și literații au scris mult despre felul în care acesta și-a apărat poziția sa de compozitor și maestru de capelă al Curții imperiale, amenințată de geniul tânărului compozitor venit de la Salzburg, despre micimea caracterului său, despre armele lui de luptă, toate intrate în legendă. Dar, în timp ce operele și oratoriile italianului Salieri au fost de mult uitate, creațiile rivalului său și-au impus valoarea lor nepieritoare din momentul lansării, fie că erau în genul simfoniei (*Simfonia „Haffner"* – 1782, *Simfonia „Linz"* – 1783) sau al muzicii de cameră (*Sonata pentru pian în do minor* – KV 457 – urmată îndeaproape de *Fantezia în do minor* – KV 475 – și de *Cvartetul cu pian în sol minor* – KV 478) create în anii 1784-1785, într-o viziune romantică ce preconizează cufundările interioare beethoveniene. Nu lipsesc nici creații vocale (lieduri cu acompaniament de pian, arii pentru voce și orchestră), în schimb începe să se facă remarcată absența genurilor vocal-simfonice religioase sau laice. Cu excepția *Missei în do minor* (KV 427) începută din anul 1783, dar neterminată, și a unei cantate dedicată Ordinului francmasonic (*Cantata 471*), compusă imediat după intrarea sa (în decembrie 1784) în rândul membrilor acestei societăți secrete răspândite în toată lumea, lista creației mozartiene din perioada primilor ani trăiți la Viena este lipsită de lucrări destinate complexității unui ansamblu vocal-simfonic. De altfel, nici genul operei, care adusese strălucire numelui său imediat după instalarea sa în metropola austriacă, nu mai figurează un timp în seria sa de creații. De la cele două încercări de opera „buffa" (*L'Oca del Cairo"* – KV 422 – și *Lo sposo deluso* – KV 430), începute în 1783 și părăsite fără a fi terminate, și până la comedia muzicală în limba germană *Der Schauspieldirektor* (KV 486), compusă în luna ianuarie 1786 și reprezentată o lună mai târziu pe scena Teatrului de la Schönbrunn, apare o pauză de patru ani. Dar geniul dramaturgului muzical nu va întârzia să se manifeste, și seara de 1 mai a anului 1786 – când a avut loc premiera operei *Nunta lui Figaro* (KV 492) – deschide nu numai seria capodoperelor lui Mozart în acest gen, dar și o cale cu totul nouă în istoria operei. „Noul" îl aduce în primul rând subiectul. Departe de universul legendelor mitologice, de lumea păstorilor și a păstoriților sau de cea a seraiului exotic, acțiunea libretului pe care i l-a prezentat abatele Lorenzo da Ponte, dramaturg și scenarist celebru în acea vreme,

Scanned with OKEN Scanner

îl entuziasmează. Era inspirat din piesa lui Pierre Caron Beaumarchais, aplaudată frenetic de publicul francez cu doi ani în urmă, răspândită și reprezentată apoi cu mare succes pe scenele diferitelor teatre europene. Întreaga țesătură de situații scenice, sprijinite pe antiteza existentă între nobilimea privilegiată și oamenii de rând, i-a prilejuit lui Mozart să-și manifeste toată revolta adunată în timpul trăit sub stăpânirea lui Colloredo, la care se adăugaseră umilințele trăite în ultima călătorie făcută la Paris. Desigur că un astfel de subiect ar fi fost respins de autoritățile ce depindeau de Curtea imperială, dacă nuanțele lui critice nu ar fi fost estompate de abilitatea libretistului, astfel că premiera operei a avut loc la 1 mai 1786 pe scena de la Burgtheater, pe care fusese aclamată cu ani în urmă și opera *Răpirea din Serail*. Este prilejul cu care publicul vienez a fost martorul unei opere ce nu mai era „seria", nici „buffa", ci reflecta – într-o vervă „giocoso" – spectacolul vieții pe care îl trăia zi de zi. Succesul memorabil din seara premierei a continuat de-a lungul celor șaisprezece reprezentanții admise, după care intrigile lui Salieri au învins, reușind să impună interzicerea spectacolului. Dar faima acestei creații mozartiene nu a întârziat să ajungă la Paris și în alte centre muzicale ale Europei. Când ajunge să fie reprezentată la Praga, melodii desprinse din muzica ei încep să circule sub formă de dansuri, de marșuri, de serenade, prin parcurile și pe străzile marelui oraș. Este un moment decisiv în biografia compozitorului, moment ce-i aduce prețuirea de care începuse să fie lipsit la Viena. Praga muzicală îl cheamă. Pianistul ia cu el ultimul său concert (*Concertul în do major*, KV 503), compozitorul creează o nouă simfonie (*Simfonia în re major „Praga"*, KV 504), iar dirijorul își afirmă harul la 20 ianuarie 1787, când se programează în cinstea sa spectacolul cu *Nunta lui Figaro*. Ceea ce a încununat seria de succese trăite la Praga a fost comanda unei noi opere, astfel că – reîntors la Viena, din nou puternic și încrezător în destinul său artistic – el începe munca la opera *Don Giovanni* (KV 527), care-i va ocupa toată vara anului 1787. Două evenimente biografice preced această perioadă de cufundare în lumea celebrului cuceritor de inimi spaniol. Primul a fost întâlnirea cu Beethoven, tânărul de 17 ani care i-a bătut la ușă pentru a-i cere îndrumări ce-i vor folosi în arta sa magnifică. Cel de-l doilea eveniment a fost moartea lui Leopold Mozart, care pare a fi determinat gravitatea muzicii pe care fiul său o crea pentru Opera din Praga, relația dintre bine și rău (Comandor – Don Giovanni)

Scanned with OKEN Scanner

fiind ilustrată cu o profunzime nemaiîntâlnită încă. Sentimentul de durere declanșat de această nouă despărțire s-a reflectat și mai intens în muzica *Cvintetului în sol minor* (KV 516) sau în cea a *Sonatei în la major pentru pian și vioară* (KV 526).

Revenind la relația cu Opera din Paris, trebuie subliniat faptul că libretul lui Lorenzo da Ponte a fost și de data aceasta de bun augur, viziunea lui prezentând o cuprindere impresionantă a aspectelor caracteristice vieții cotidiene, în care contrariile se înfruntă cu îndârjire. Nu se știe dacă Mozart a cunoscut sa nu modelul literar spaniol (*Corupătorul din Sevilla* sau *Oaspetele de piatră* de Tirso de Molina), cert este că el l-a admirat pe cel francez (al lui Molière, datând din 1665), ca și pe cel întruchipat în baletul lui Gluck (1761), pentru adâncimea ideii morale inspiratoare. Îmbătat de varietatea pe care o prezentau personajele (morale sau imorle, reale sau supranaturale), Mozart a compus cu pasiune muzica acestei creații, pe care a terminat-o — după relatările Constanzei Mozart — în noaptea ce preceda repetiția generală, când a compus și uvertura. Premiera de la 29 octombrie 1787 a fost un succes rar întâlnit, așa cum rămâne consemnat în presa pragheză și în corespondența lui Mozart cu prieteni rămași la Viena.

Sfârșitul toamnei, când Teatrul din Praga continua seria reprezentațiilor cu *Don Giovanni* cu săli arhipline, îl readuce pe Mozart la Viena în speranța că va fi întâmpinat de ecoul marilor sale succese din capitala cehă. Dar țesătura de intrigi urzită de Salieri era prea puternică pentru a-i permite desfășurarea artei sale după marea ei valoare. Indiferența a continuat să plutească în jurul său, și doar moartea lui Christoph Willibald Gluck, care lăsa un loc liber în bugetul Curții, a determinat bunăvoința împăratului Joseph al II-lea să-i ofere angajamentul de „compozitor de cameră al majestății sale imperiale și regale" (retribuit însă cu o reducere jignitoare față de salariul lui Gluck). S-a întâmplat ca influența pe care a avut-o pe atunci Lorenzo da Ponte asupra autorităților artistice vieneze să învingă atmosfera creată de Salieri și să determine montarea operei *Don Giovanni* pe scena de la Burgtheater. Dar prima reprezentație (la 15 mai 1788), ca și cele ce au urmat nu au mai fost răsplătite cu aplauzele ce răsunaseră la premiera mondială, într-o sală în care domnea influența lui Salieri, cu zgomote și fluierături organizate de sateliții lui. A fost un insucces cu implicații imediate asupra renumelui lui Mozart. Numărul elevilor săi scad din zi în zi,

Scanned with OKEN Scanner

concertele organizate cu subscripție publică nu mai au susținători, începe o atmosferă de răceală care dezechilibrează moralul și bugetul familiei. Lunile de vară ale anului 1788 reflectă efortul compozitorului de a-și putea recâștiga publicul. Mărturie rămân cele trei simfonii scânteind de geniu – *Simfonia în mi bemol major* (KV 543), *Simfonia în sol minor* (KV 550) și *Simfonia în do major* (*Jupiter,* KV 551) – compuse una după alta ca dintr-un unic impuls creator și menite a fi cântate într-o „Academie" care să-i poată aduce rezolvarea situației materiale și vechiul renume de mare compozitor. Cu excepția baronului Gottfried van Swieten, nimeni nu a subscris în vederea organizării unui concert cu simfonii compuse de autorul operei *Don Giovanni* pe care Wagner o va numi peste un secol „opera operelor". Mozart va fi nevoit să se rezume la puținii guldeni pe care-i primea lunar de la Curtea imperială, și aceasta cu condiția să compună muzică pentru recepțiile și balurile ei periodice. Așa se explică avalanșa de lucrări pentru orchestră în stil „divertimento" (Menuete, Contradansuri, Dansuri germane, Ländlere) compuse fără întrerupere din anul 1788 până în 1791, anul morții sale. Sunt tulburătoare rândurile pe care el le-a scris pe un chitanțier de plată, în continuarea semnăturii ce confirma primirea micului său salariu: „Prea mult pentru ceea ce sunt pus să fac, prea puțin pentru ceea ce aș fi putut face". O oarecare înviorare a moralului îi aduce propunerea prințului Karl Lichnowski, elev și prieten al său, de a-l întovărăși într-o călătorie la Berlin (către sfârșitul lunii mai a anului 1789) pentru a concerta în fața regelui Prusiei – Friedrich Wilhelm al II-lea. Cu acest prilej, Mozart a compus *Variațiuni pe tema unui menuet de M. Duport* pentru a le dărui celebrului celist și pedagog Jean Pierre Duport, conducător al activității muzicale de la Curtea regală. Se pare că acest dar nu a avut efectul scontat asupra muzicianului francez, amenințat de prezența unui talent atât de mare. Datorită rezervei lui, drumul lui Mozart către ocrotirea regală a fost presărat de unele obstacole care aminteau de cele puse de Salieri la Viena. Totuși, Mozart și-a impus arta la curtea de la Potsdam, de unde s-a întors la Viena cu comanda de a compune șase sonate pentru pian și șase cvartete de coarde, din rândul cărora nu a reușit să termine decât o singură sonată – *Sonata în re major* (KV 576) – pentru prințesa Friederika și trei cvartete (în re major, si bemol major și fa major – KV 575, 585 și 590), așa-numitele *Cvartete prusiene* sau *Cvartete berlineze*, dedicate regelui

Scanned with OKEN Scanner

Friedrich Wilhelm al II-lea, violoncelist pasionat. Este o relație care amintește de cea dintre Friedrich I (flautist) și Johann Sebastian Bach, a cărui vizită la Berlin avusese loc tot la apusul vieții.

Din nou la Viena, Mozart are bucuria de a-și vedea reprogramată opera *Nunta lui Figaro* pe afișele de la Burgtheater, al cărei succes decide comanda operei *Cosi fan tutte* (KV 588), din nou pe libret de Lorenzo da Ponte, care este reprezentată la 21 ianuarie 1790, fiind un adevărat triumf. Dar și de data aceasta soarta este împotriva compozitorului de geniu, reprezentațiile fiind curând întrerupte de doliul adus de moartea împăratului Joseph al II-lea. Protecția lui fusese de scurtă durată. În ceea ce-l privește pe noul împărat (Leopold al II-lea), acesta și-a dovedit de la bun început indiferența față de geniul lui. La evenimentul încoronării de la Frankfurt pe Main, programat pentru data de 9 octombrie 1790, Mozart, salariatul Curții, nu figurează printre cei 16 muzicieni invitați să participe la festivitate. Biografia sa înscrie o nouă decepție, dar și o nouă mărturie de optimism, deoarece compozitorul decide să plece pe cheltuiala sa pentru a concerta. Speranța într-un succes de sală care să-i aducă noi comenzi de compoziții era mereu trează. Dar recitalul său de la 15 octombrie — în care a cântat două dintre cele mai strălucitoare concerte pentru pian compuse de el: în fa major (KV 459) și în re major (KV 537), denumite de atunci *Concertele încoronării*, nu i-a adus decât satisfacții morale.

Reîntors la Viena la fel de sărac și de îndatorat precum plecase, Mozart își găsește refugiul din nou în creația camerală. *Cvintetul de coarde* (cu două viole) în *re major* (KV 593), pe care îl compune la sfârșitul anului 1790, este o demonstrație a măiestriei sale uluitoare și a unor resurse sufletești mereu deasupra obstacolelor întâlnite în cale. Aceeași forță creatoare și bucurie nestăvilită de a compune se reflectă și în următorul *Cvintet în mi bemol major* (KV 614) terminat în luna aprilie a anului următor (1791), ultimul an al vieții. Ca și cum ar fi fost conștient de apropierea sfârșitului, Mozart compune în acest an fără oprire, zi de zi și noapte de noapte, într-o febră creatoare ce depășește omenescul, asemenea celei pe care o dovedise la vremea sa Michelangelo. Surprinde în primul rând marea varietate a genurilor la care se oprește cu aceeași gravitate, fie că scrie *Fanteziile în fa minor* pentru orgă mecanică (KV 594 și 608) sau *Adagio și Rondo* pentru armonica de sticlă („Frankein's Harmonica, după numele fizicianului american care

a contribuit la invenția instrumentului) cu acompaniament instrumental, dedicate cu duioasă mărinimie unei interprete oarbe (Marianne Kirchgässner), fie că înalță ultima sa rugă în muzica vocal-simfonică a *Missei da Requiem* (KV 626). Începutul îl face *Concertul pentru pian și orchestră în si bemol major* (KV 595) pe care îl termină la 5 ianuarie 1791 și îl cântă la 4 martie, dată care înscrie ultima manifestare în public a pianistului ce debutase tot la Viena, pe când avea doar șase ani. Urmează miracolul a trei comenzi de creații grandioase, după ani de speranță și așteptare. Prima a venit de la o veche cunoștință a lui Mozart, Emanuel Schikaneder, un actor care cu zece ani în urmă îl influențase să se rupă de Curtea lui Colloredo și să se stabilească la Viena. Acum era directorul unui teatru dintr-un cartier mărginaș al Vienei („auf der Wieden") și trupa lui se afla în greu impas financiar. Întrevăzând în geniul lui Mozart posibilitatea unei echilibrări a situației, el îi solicită colaborarea în realizarea unei opere al cărei libret — scris în limba germană și semnat de el — se inspirase din culegerea de basme orientale ale poetului Cristoph Martin Wieland. Era minunatul basm despre flautul fermecat. Entuziasmat de subiectul care urmărea alegoric lupta eroului pentru a birui încercare după încercare și a cuceri un ideal suprem, Mozart primește și dăruiește scenei austriece și germane un prim model clasic de operă națională, iar umanității un prototip de artă închinată aspirației spre desăvârșire: opera *Flautul fermecat* (KV 620).

Vara anului 1791 — ultima vară din viața lui Mozart — a fost plină de surprize și de evenimente. În luna iulie apare un personaj misterios care-i aduce comanda de a compune o *Missă funebră*, pentru care i se oferea 50 de ducați cu condiția să nu încerce vreodată să afle numele comandatarului. S-a fabulat mult în jurul acestui mesager care era de fapt angajatul unui nobil (contele Franz von Walsegg) ce obișnuia să-și cumpere „compozițiile". De data aceasta avea nevoie de un *Requiem* pe care să-l dirijeze la slujba de comemorare a morții soției sale. Împovărat de datorii, Mozart acceptă condiția pusă și începe munca de creație la o grandioasă lucrare vocal-simfonică, nebănuind că nu o va putea termina. Mai mult decât atât, el primește și comanda de a compune o operă ce uma să se reprezinte la Praga, la festivitatea încoronării lui Leopold al II-lea ca rege al Boemiei, programată pentru ziua de 6 septembrie. Dar și această comandă era însoțită de o condiție: muzica trebuia compusă pe un libret scris cu multă vreme înainte de Pietro

Scanned with OKEN Scanner

Metastasio (1698–1782), poetul și dramaturgul italian ce fusese timp de cincizeci de ani angajatul Curții imperiale vieneze. Subiectul trata mărinimia unui cap încoronat (*La clemenza di Tito*) într-o acțiune ce se desfășura convențional, pe concepția operei „seria". Compozitorul care-și spusese cuvântul în opere ce aduceau pe scenă eroi cu acțiuni desprinse din problematica socială a zilei (*Nunta lui Figaro*) sau din cea universală a moralității (*Don Giovanni*) a fost nevoit să facă o ultimă concesie vechilor modele de opera „seria" italiană și să creeze în spiritul acesteia opera *La clemenza di Tito* (KV 621). De data aceasta călătoria pe care a făcut-o în luna august la Praga pentru a pregăti reprezentarea noii sale opere, programată la 6 septembrie 1791, nu a mai fost un prilej de fericire. Era bolnav și chinuit de lipsuri, în pofida avalanșei de comenzi survenite în ultima vreme, încă neonorate. Publicul praghez i-a răsplătit munca aplaudându-i cu căldură muzica, dar cu o politețe ce nu mai semăna cu atmosfera de triumf pe care i-o oferise cu ani în urmă.

Întors la Viena, Mozart termină opera *Flautul fermecat* și participă la repetițiile și pregătirile de montare a acțiunii ei feerice. Câtă deosebire între fastul convențional al spectacolului de la Praga și farmecul preparativelor de la Teatrul „auf der Wieden". Câtă deosebire între succesul relativ al operei în care se preamărea „mărinimia împăratului" și entuziasmul cu care era primită feeria ce aducea pe scenă aspirația omenirii către o lume a binelui și a păcii. Premiera de la 30 septembrie 1791 și următoarele reprezentații au cunoscut un succes mereu crescând. Dar Mozart nu a mai putut asista la manifestările de admirație ale publicului ei. Ultimele luni ale toamnei au fost și ultimele luni ale vieții sale. Ceea ce a caracterizat întreaga lor desfășurare a fost felul în care compozitorul s-a luptat cu suferințele fizice și cu timpul care trecea necruțător. Este perioada în care doar duminicile își permitea să se refugieze la Baden (mică localitate din vecinătatea Vienei), unde soția sa, împreună cu unicul lor fiu (în vârstă de șapte ani), se refugiase pentru a putea fi îngrijită la nașterea celui de al șaselea copil al lor, după ce patru le muriseră în leagăn. El va purta numele Franz-Xaver Wolfgang, alăturând numele tatălui de cel purtat de discipolul său devotat, Franz Xaver Süssmayer, anticipând o alăturare ce va fi făcută pentru eternitate în partitura monumentalului *Requiem*. Dar până atunci, Mozart mai are resurse sufletești pentru a compune câteva lucrări sublime. Într-unul din popasurile făcute la Baden, creează pentru pastorul din localitate

Scanned with OKEN Scanner

celebrul motet *Ave verum corpus* (KV 618) pentru cor mixt și grup instrumental, destinat momentului liturgic „Cina cea de taină". Urmează *Concertul pentru clarinet și orchestră în la minor* (KV 622), scris pentru clarinetistul Anton Stadler, prietenul său vechi și devotat. Catalogul de lucrări, început de Mozart în anul 1784, mai înregistrează doar muzica acestui concert și a unei mici cantate masonice — *Laut verkünde unsere Freude* (KV 623). Despre *Requiem,* despre cufundarea compozitorului în zămislirea unei muzici care i-a întovărășit notă de notă despărțirea de viață, nici un cuvânt. Doar într-o scrisoare adresată lui Lorenzo da Ponte, nota: „Lucrez mai departe, căci scrisul mă obosește mai puțin decât odihna. Nu trebuie să-mi mai fie teamă de nimic. Simt în starea sănătății mele că mi-a sunat ceasul. Sunt pregătit să mor. Am ajuns la capăt înainte de a mă fi bucurat de talentul meu. Viața a fost totuși frumoasă, cariera a început sub auspicii atât de fericite. Dar nu poți să-ți schimbi soarta. Nimeni nu-și fixează singur durata vieții. Trebuie să te resemnezi, se va întâmpla așa cum îi place Providenței. Închei. Am în față Requiemul pe care n-am voie să-l las neterminat"...[15] Și, totuși, la a opta măsură din secțiunea *Lacrymosa* mâna lui s-a oprit. Au rămas schițele și unele intenții transmise discipolului său Franz Xaver Süssmayer, care s-a străduit să le pună în pagină și să ducă la capăt această sublimă muzică funebră a maestrului său. „Știam că o scriu pentru mine" îi mărturisise el în timpul colaborării lor finale, dar intonațiile înălțătoare ale testamentului său muzical au fost auzite pentru prima oară abia după doi ani, la 14 decembrie 1793, când contele Walsseg (comandatarul și cumpărătorul) a dirijat-o ca pe o lucrare proprie într-o biserică din Wiener Neustadt la slujba de comemorare a morții soției sale.

În noaptea spre 5 decembrie a anului 1791 s-a sfârșit viața lui Mozart. Despre singurătatea în care a murit și a fost înmormântat s-au scris pagini tulburătoare. Unele, în legătură cu seninătatea cu care el a primit despărțirea de viață, au fost transmise de Süssmayer. Ceremonia funerară s-a făcut la Biserica Sfântul Ștefan din inima Vienei, fără muzică, iar drumul către Cimitirul Sfântul Marx a fost fără convoi — puținii dintre cei ce ar fi dorit să-l însoțească fiind împrăștiați de un viscol năprasnic. În ceea ce privește mormântul care l-a primit — năpădit de zăpadă — acesta nu a mai putut fi recunoscut și toate legăturile

15 W. A. Mozart: *Scrisori,* București, Ed. Muzicală, 1968, p. 259.

Scanned with OKEN Scanner

dintre cei vii și cel plecat s-au rupt în acea zi (de 6 decembrie a anului 1791). Nimeni nu a mai știut care dintre gropile nemarcate cu vreun nume primise trupul celui numit pe drept cuvânt „soarele muzicii".

Primele urme lăsate de Mozart în viața familiei au fost datoriile neachitate. Împăratul Leopold al II-lea a acordat Constanzei Mozart o pensie mică și a sfătuit-o să organizeze concerte cu lucrările soțului ei. Mai la îndemână i-a fost să vândă din partiturile rămase în proprietatea ei, de a căror valoare nu era deplin conștientă. În anul 1809, când se va recăsători cu G.N. Nissen – un consilier de stat danez – va înțelege, datorită lui, însemnătatea trecerii prin viață a primului ei soț. Ea îi va oferi o documentație amplă pentru a scrie o primă biografie *(W.A. Mozart nach Original Brifen)*, ceea ce a constituit o neprețuită sursă de documentare pentru cercetătorii vieții și creației compozitorului.

Urma lăsată de Mozart pe lume cuprinde și doi copii. Primul – Karl Thomas – a trăit 74 de ani, a fost negustor, a iubit muzica și călătoriile. Amintirea tatălui, care-l părăsise pe când avea doar șapte ani, era îndepărtată și învăluită de farmec. Celălalt – Franz-Xaver Wolfgang (1791-1844) –, pe care Mozart îl lăsase în fașă, a avut meritul de a-i fi propagat muzica (ca pianist) în Polonia, la Lemberg, unde a trăit un timp ca angajat al capelei din localitate. Nici unul, nici altul nu au lăsat urmași, cu ei stingându-se descendența de muzicieni deschisă de Leopold Mozart și pietruită cu aur de fiul său.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CREAȚIA MOZARTIANĂ

Mozart a fost compozitorul care a primit de la înaintașii săi un limbaj expresiv complex și forme arhitecturale deplin echilibrate. El și-a desăvârșit arta în ambiante muzicale de tranziție, în care stilul de salon („galant", „rococco") continua să farmece, alături de trăsăturile de profunzime ce se făceau simțite din ce în ce mai mult în creația vremii. Cu o sârguință uluitoare, el a cules tot ce-l putea emoționa din partiturile marilor sau micilor creatori ce au viețuit prin orașele sau țările pe care le-a străbătut de-a lungul unui întreg deceniu din legendara sa copilărie, trăsături ce se oglindesc în paginile compozițiilor sale timpurii — când gândirea sa muzicală evoluează spectaculos — pentru a se topi treptat într-un proces de sinteză ce a condus la un stil de o elocvență expresivă inconfundabilă.

Pe această traiectorie — de la perioada acumulărilor și a influențelor, până la impresionanta originalitate finală — poate fi urmărit șirul lung al creațiilor sale, în orice compartiment de exteriorizare — cameral, concertant, simfonic sau vocal-simfonic (care include și opera).

MUZICA DE CAMERĂ

1. Creația de lieduri

Liedul, cel mai tânăr dintre genurile muzicii de cameră, cunoscut astăzi sub forma atât de subtilă pe care a atins-o în două secole de evoluție, era pe vremea lui Mozart doar un prilej de bucurie estetică

în cadrul unor restrânse întâlniri muzicale. Începuse, e drept, o oarecare tradiție în creația lui cultă, tradiție onorată de curând de Gluck și de Haydn, dar cultivată mai ales de câțiva compozitori mai puțin celebri din contemporaneitate (ca J. Reichardt, Gh. Fr. D. Schubart, C. Zelter, J. Zumsteag ș.a.). Era, deci, stadiul de început al artei de a compune muzică tălmăcitoare pentru un text poetic cu reală valoare, condiție care deosebește genul de cel al romanței.

Ca expresie artistică a unui simțământ, a unui gând, a unei trăiri din viață sau din legendă, liedul s-a manifestat la început în legătură strânsă cu tezaurul poetic popular anonim, tezaur ce începuse să fie cules cu evlavie de scriitorii vremii, detașați din ce în ce mai mult de arta de Curte. Fără să fi constituit o preocupare deosebită în arta lui Mozart, liedurile sale — alături de cele ale lui Haydn și mai ales ale lui Beethoven — se înscriu pe drumul de desăvârșire a genului, drum ce duce la epoca de spectaculoasă strălucire a secolului următor, secolul romantic. Chiar dacă din cele aproximativ cincizeci de miniaturi pentru voce și pian pe care Mozart le-a compus începând din copilărie și până în ultimul an al vieții, doar câteva se înscriu printre capodoperele acestui gen poetic-muzical, legătura dintre Mozart și Schubert apare și în acest domeniu al compoziției de netăgăduit. Pledează în acest sens și liedul *Das Veilchen* (KV 476) și *Die kleine Spinnerin* (KV 531) sau *Komm, lieber Mai!* (KV 596)[16] pentru a nu cita decât câteva din șirul celor ce au deschis calea de glorie a liedului austriac.

Puritatea sentimentului pentru frumusețile naturii domină cu autoritate în alegerea textelor poetice, fie că sunt inspirate din fondul folcloric, fie din gândirea unor poeți geniali (ca Goethe, în liedul *Das Veilchen*). Romantismul mozartian transpare și impresionează în multe din aceste pagini miniaturale, mai ales în cele compuse către sfârșitul vieții. O Luisă „care rupe scrisorile iubitului necredincios" (KV 520), o mamă care-și leagănă copilul (*Schlafe mein Prinzchen*[17] — KV 350) sunt exemple de personaje cu sentimente ce i-au inspirat compozitorului adevărate bijuterii muzicale, după cum simțăminte cunoscute de el — ca cel al despărțirii de cineva drag (*Die Engel Gottes weinen*[18] — KV 519), al însingurării (*Einsam bin ich*[19] — KV 475-a), al reveriei

16 În traducere: *Vioreaua, Mica torcătoare, Vino, dragă Mai!*
17 *Dormi, prințișorul meu.*
18 *Plâng îngerii Domnului.*
19 *Sunt singur.*

(*Traumlied*[20] – KV 530) sunt izvoare ale unei muzici de rară frumusețe, cu culme stinsă în splendoarea liedului *Abendempfindung*[21] IV 523). Nu lipsește nici ideea libertății care a înflăcărat gândirea și arta acelor vremi (*Lied der Freiheit*[22] – KV 506) inspirat, se pare, de moartea în colivie a canarului său. Este un cântec ce proclamă libertatea ca fericire supremă, pe care compozitorul credea că o cucerise părăsind curtea lui Colloredo, dar care s-a dovedit a fi fost utopică. Nu lipsește nici hazul, înclinația spre umor specific vieneză (Liedul *Caro mio Drick und Schluck*[23] – KV 571-a, de data aceasta conceput pentru cvartet vocal și pian) sau *Liebes Mädchen, hör mir zu*[24] – KV 441-c (pentru trio vocal fără acompaniament), după cum nu lipsește nici universul copiilor (*Es war einmal ihr Lieutchen*[25] -KV 529) pentru a întregi aspectul romantic din fondul emoțional al creației miniaturale vocale mozartiene. Ceea ce le caracterizează și dă valoare muzicii lor este geniala lor simplitate. Economia mare a mijloacelor de expresie pentru a reda sensurile textelor poetice apare ca reflectare a uneia dintre trăsăturile cele mai caracteristice ale cântecului popular, trăsătură pe care el a admirat-o, a preluat-o și a înnobilat-o.

La acest capitol al liedurilor lui Mozart pot fi adăugate și numeroase miniaturi vocale pentru două, trei, patru, cinci și chiar șase voci în stil canon, unele inspirate din poezii celebre cum a fost cea intitulată *Elegie beim Grabe meines Vaters*[26] a lui Holty (Liedul *Seling, seling alle*[27] – KV 230), dar mai ales de ambianța de petrecere vieneză, pentru care Mozart a compus spontan creații mult gustate de interpreți și public (*Wer nicht liebt Wein und Weiber*[28] – KV 232; *Essen, trincken, dar erhält*[29] – KV 234 etc.). O ultimă mărturie a acestor creații vocale în stil imitativ ne-a fost transmisă prin documentele de arhivă, manuscrisul ei nefiind încă găsit. Este vorba de un ingenios dublu canon, primul

20 *Visare.*
21 *Sentiment de seară.*
22 *Cântecul libertății.*
23 *Cântec de pahar* („Schluck" însemnând „dușcă", „înghițitură").
24 *Ascultă-mă, fetițo dragă.*
25 *A fost odată...*
26 *Elegie la mormântul tatălui meu.*
27 *Te-ai dus, te-ai dus* (traducerea sub care se cântă la noi).
28 *Cui nu-i place vinul și femeile.*
29 *Să mănânci, să bei, acesta este sprijinul...*

inspirat pe versurile *Lebet Wohl, wir sehen uns wieder*[30], celălalt – pe cuvintele mai puțin poetice ale unui cântec popular – *Heult noch gar, wie alte Weiber*[31]. Deosebite ca fond (primul melancolic, al doilea hazliu), pe ritmuri cu totul diferite, corespunzătoare sensurilor lor poetice, cele două cântece în stil canonic create de Mozart la despărțirea tristă de un grup de buni prieteni (în anul 1789) au stârnit entuziasmul și admirația lor. Dar marea surpriză, pe care numai geniul lui Mozart putea să le-o ofere, a fost când el le-a solicitat cântarea lor simultană, îmbinare polifonică uluitor de reușită, după cum relatează Johann Friedrich Rochlitz (1769–1841), unul dintre criticii muzicali de seamă pe care i-a avut Leipzigul în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Scrise în formă strofică sau canonică, cântecele lui Mozart rămân mărturia unei etape ce prezintă o strânsă legătură între arta cultă și cea populară, între complexitatea compoziției profesionale și farmecul simplității din creația anonim-populară.

2. Creația pentru pian

Mozart și clavecinul, Mozart și pianul – iată un univers prea puțin înregistrat în partituri. Pentru că geniul creator al copilului, adolescentului sau tânărului Mozart s-a manifestat neîncetat pe calea improvizației, fără ca despre această spontană artă a sa să fi putut rămâne vreo urmă dăinuitoare.

Începutul l-a făcut clavecinul, acel instrument cu resurse sonore firave, uniforme, pe care l-a găsit în casa părintească. Câteva mărturii de „prime compoziții" (Menuete, un *Allegro* – lucrări de mică întindere, datând din anii 1761–'62, înregistrate în catalogul Köchel la numerele 1–5) anunțau un viitor creator. Asemenea încercări se înmulțesc mereu în anii următori, printre ele apărând și câteva în genul sonatei. Din paginile lor se desprinde, desigur, influența sonatei germane – în care Carl Philipp Emanuel Bach și Joseph Haydn își spuseseră pe rând cuvântul lor de mare preț. Se mai adaugă apoi influența sonatei italiene, cu verva și noul adus în evoluția ei de Domenico Scarlatti; se mai adaugă

30 *Adio, ne vom revedea.*

31 *Nu boci, ca femeile bătrâne.*

Scanned with OKEN Scanner

lirismul desprins din vibrațiile romantice ale artei lui Johann Schobert pe care îl întâlnise la Paris, precum și grația melodico-ritmică a „stilului rococco" admirată la Londra în realizările lui Johann Christian Bach. O bună parte de vreme a dominat sonata pentru clavecin cu acompaniament de vioară, sau „sonata a tre" pentru clavecin, vioară (sau flaut) și violoncel și doar într-un târziu — între anii 1773-1789 — începe să se impună creatorul de sonate pentru clavecin sau clavir. Nu trebuie uitat nici faptul că epoca de mare glorie a clavecinului începuse să apună. Pianul, ingenioasa construcție cu coarde și ciocănele a lui Bartolomeo Cristofori, își făcuse apariția de prin jurul anului 1711, dăruind interpretării posibilități de fluență muzicală, de gradații dinamice, de varietate expresivă. Marii compozitori ai timpului, de la Bach la Beethoven, au contribuit la desăvârșirea construcției lui prin creația lor care solicita din ce în ce mai mult virtualitățile lui tehnice. „Piano-forte" — adică instrumentul la care se putea cânta și încet și tare — l-a încântat și pe tânărul Mozart, așa cum reiese din scrisorile trimise tatălui și surorii sale în cursul anului 1777. Dar înainte de a-și fi transmis părerile entuziaste despre instrumentul care prelua rolul clavecinului, Mozart se manifestase în creație printr-un grup de șase sonate (datând din 1774-1775). La o privire de ansamblu pot fi desprinse cu claritate câteva din trăsăturile lor caracteristice. Prima dintre acestea rămâne dominația categorică a structurii tonale majore: do major (KV 279); fa major (KV 280); si bemol major (KV 281); mi bemol major (KV 282); sol major (KV 283) și re major (KV 284). Comună le este și construcția lor tripartită (repede-lent-repede), în desfășurarea căreia domină arhitectura formei de sonată. De la aceste principii diriguitoare derobează doar *Sonata în mi bemol major* (a patra), cu o muzică gândită pe succesiunea Adagio-Menuetto-Menuetto II-Allegro, deci cu o construcție ce amintește vechea „sonata da camera" sau de unele genuri în stil „divertimento" din contemporaneintatea compozitorului. Demnă de semnalat este tratarea formei de sonată în finalul *Sonatei în si bemol major* (a treia) concepută sintetizator (în forma de rondo-sonată) și mai ales excepția ce apare în ultima sonată a acestui prim grup (cea în re major). Este vorba de cunoscuta *Dürnitz-Sonate*, denumire determinată de dedicația pe care Mozart i-a făcut-o lui Thaddäus von Dürnitz, unul dintre marii săi admiratori de la München. Muzica ei reflectă atât felul în care compoziorul a beneficiat de transformările ce au condus la

Scanned with OKEN Scanner

sonata lui Haydn, cât și viziunea sa compozițională, mereu proaspătă. Aceasta se afirmă de la început în contrastul creat între unisonul cu efecte „orchestrale" (în forte) și motivul cu semnificație de „memento" care urmează (în piano), element expresiv care anticipează una dintre trăsăturile dramaturgiei beethoveniene. Tendința de liberă exprimare poate fi sesizată și în concepția temei principale a formei de sonată, desfășurată pe întinderea a nouă măsuri (ceea ce apare ca o derogare de la principiul simetriei clasice). Și plasarea unui *Rondeau en Polonaise* în partea mediană a lucrării poate fi considerată ca o detașare de la construcția tripartită clasică, respectată în primele cinci sonate. În această privință, a lirismului caracteristic muzicii lente din părțile mediane, o mențiune specială se cuvine tendinței romantice din *Sonata în si bemol major* (a treia), cu indicația de expresivitate *Andante amoroso* dată în mod cu totul excepțional de clasicul Mozart.

Vor trece doi-trei ani până când el va mai compune asemenea creații. Prima (*Sonata în do major*, KV 309) a fot inspirată de dragostea sa pentru una dintre elevele pe care le-a avut în popasul îndelung făcut la Mannheim în anul 1777 – Rose Cannabich, fiica lui Christian Cannabich, urmașul lui Stamitz la conducerea celebrei orchestre mannheimeze. „Alăturat îți trimit *Sonata pentru pian în do major* – scria tânărul îndrăgostit tatălui său la Salzburg, în luna noiembrie 1777. Am scris-o într-o noapte și am dedicat-o îngerului care este Rose Cannabich. Andantele este topit din chipul și din sufletul ei..."

Tot la Mannheim și în toamna aceluiași an 1777 a compus Mozart și luminoasa *Sonată în re major* (KV 311). În ambele sonate se face remarcată insinuarea unor străluciri concertante, cu deosebire în rondo-urile lor finale.

Urmează primăvara și vara anului 1778 trăite la Paris, perioadă bogată în sonate pentru pian. Începutul îl face *Sonata în la minor* (KV 310). Pentru prima oară compozitorul gândește muzica unei sonate în tonalitate minoră. Este reflectarea directă a primei sale descumpăniri sufletești – cea trăită în timpul care a precedat și a urmat morții mamei sale. Tonul maiestuos în ritm de marș al începutului, profunzimile meditației din partea lentă și accentele dramatice din Presto final, vorbesc despre această primă mare durere trăită de Mozart la 22 de ani. Câțiva ani mai târziu (în 1781) mărturisirea sa muzicală va apărea tipărită pentru prima oară la Paris, încadrată de „sonatele mannheimeze"

anterior citate (în do major și în re major, respectiv KV 309 și 311). Ordinea lor, care nu respectă cronologia, urmărește, parcă, construcția unui ciclu tripartit.

Din rândul celorlalte sonate pariziene (în do major, la major, fa major și si bemol major înregistrate în catalogul Köchel la numerele 330-333) se detașează ca originalitate *Sonata în la major* (KV 331). Surpriza survine de la început, prima ei parte fiind un *Andante grazioso* tratat în tehnica temei cu variațiuni, tehnică ce favorizează doar creația compozitorilor de mare talent. În această privință, Mozart – compozitorul care a excelat de mic copil în arta improvizației la clavecin sau orgă – realizează din primul act al sonatei șase ipostaze noi temei de bază, temă legănată cu gingășie în ritm de siciliană. Și iată că, după un Menuetto median care pare a nu se fi detașat de puritatea muzicii din prima parte, finalul aduce o nouă surpriză: un Allegretto *Alla Turca*. Fără pretenția de a fi pătruns în misterele muzicii orientale (turcești), compozitorul colorează exotic această ultimă pagină a lucrării, care va contribui în mare măsură la celebritatea imediată a compozitorului din Parisul ce uitase de mult arta „copilului-minune".

Lăsând la o parte trăsăturile noi care se desprind din *Sonatele în la minor* și în *la major* (KV 310 și 331), sonatele pariziene figurează printre creațiile mozartiene de mare frumusețe, cuprinzând în muzica lor profunzimi neatinse încă.

Va trece din nou un număr bun de ani până când Mozart va mai compune o sonată pentru pian – *Eine Sonate für Klavier allein*, cum va intitula el (pentru prima oară în limba germană) *Sonata în do minor* (KV 457) a anului 1784. Din nou deci, și pentru ultima dată, o sonată în tonalitate minoră. Și dacă „do minorul" beethovenian și, mai târziu, cel brahmsian vor aduce intensități dramatice nebănuite, reflectând frământări sufletești până atunci netălmăcite în creația muzicală, cel al lui Mozart, pretext doar o singură dată în șirul sonatelor sale, rămâne un model de întruchipare clasică a dramatismului său interior. Fiecare dintre cele trei mișcări ale sonatei (în formă de sonată, de lied, de rondo--sonată) poate sta la baza unei antologii a mijlocelor expresive muzicale, existente pe atunci, în dezăvăluirea unor mari neliniști sufletești. Contraste dinamice puternice (marcate de data aceasta cu mare conștiinciozitate de compozitor); modulații îndrăznețe, surprinzătoare pentru acea vreme; imitații canonice și sincopări ritmice, creând disonanțe stridente sau pauze îndelungi, rămân mărturia unei științe

Scanned with OKEN Scanner

compoziționale folosită cu genială artă de către compozitorul atât de tânăr, dar ajuns aproape de sfârșitul vieții.

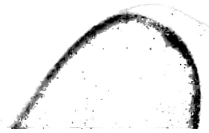
Curând, în primăvara anului următor (în 1785), Mozart va compune pentru „piano solo" o nouă lucrare – celebra *Fantezie în do minor* (KV 475), creație ce se va îngemăna cu *Sonata în do minor* nu numai prin tonalitate, dar și prin dedicația pe care el a făcut-o ambelor lucrări uneia dintre elevele sale, Therese von Trattner. Ascunde, oare, acest „do minor" frământat intenția unei mărturisiri muzicale?

Următoarele sonate pentru pian sunt compuse de Mozart din nou peste vreme îndelungată. Prima – *Sonata în do major* (KV 545) – din nou tripartită (Allegro-Andante-Rondo), aparține anului 1788 și este cea care încântă începutul avânturilor interpretative din ucenicia tuturor pianiștilor, așa-zisa *Sonata facile*. De altfel, însuși Mozart a intitulat-o *O mică sonată pentru pian pentru începători*, intenție care nu se reflectă decât în problematica ei tehnică, cea a expresivității fiind deschisă numai pianiștilor înzestrați cu deosebită sensibilitate.

Urmează sonatele anului 1789, ultimele din șirul celor 18 compuse de Mozart pentru pian: *Sonata în si bemol major* (KV 570) și *Sonata în re major* (576). Amândouă sunt gândite tripartit, ca marea majoritate a sonatelor mozartiene, pe succesiunea Allegro-Adagio-Allegretto. Impresionează fantezia lor melodică – cu o ornamentație ce favorizează fixarea unor anumite idei și imagini; impresionează modalitățile de prelucrare a materialului exploziv, excelând în succesiuni modulatorii surprinzătoare și în derulări imitative; impresionează farmecul paginilor lente – cu deosebire cel în la major al ultimei sonate – și fluența superbă a muzicii, cu incertitudinile și avânturile ei nestăvilite.

Semnalăm faptul că, înainte de aceste două ultime sonate, catalogul Köchel înregistrează o sonată (a 16-a) ce poartă numărul 547-a. Este *Sonata în fa major*, pe care Mozart a alcătuit-o din două creații anterior și separat compuse: prima – un *Allegro în fa major* și *Andante în si bemol major* (care pentru faptul că a apărut și de sine stătător, figurează și la nr. 533), a doua – un *Rondo în re major* (înregistrat în catalogul Köchel, pentru același motiv, și la nr. 494).

La acest buchet de sonate pentru pian trebuie adăugate și cele gândite de compozitor pentru doi interpreți, cântând fie la același pian („la patru mâini"), fie la două piane. Cele cinci sonate care fac parte din prima categorie sunt scrise la mare distanță una de alta. Începutul



îl face *Sonata în do major* (KV 19-d), compusă la Londra, pe când avea nouă ani. Din perioada trăită la Salzburg datează *Sonatele în re major* și în *si bemol major* (KV 381, compusă în 1772; KV 358 – în 1774), iar din perioada vieneză – *Sonata în fa major* (KV 497, compusă în 1786) și *Sonata în do major* (KV 521, compusă în 1787). Tot din perioada vieneză datează și *Sonatele pentru două piane: în re major* (KV 488) și *în si bemol major* (KV 375-b și KV 375-c), compuse în anii 1781–'82, prima dintre acestea cunoscând faima de la prima ei audiție, când Mozart și eleva sa Josepha Aurnhammer au prezentat-o public.

Revenind la un singur pian și la un singur interpret, se cuvine a reliefa creația de *Variațiuni pe o temă,* creație ce oglindește talentul și pasiunea compozitorului pentru această tehnică și artă componistică. Începând din anul 1765 (*Variațiuni în la major* – KV 21-a) și terminând cu ultimul an al vieții (*8 Variațiuni* pe tema *Ein Weib ist das herlichste Ding* – KV 613), variațiunile pentru pian inspirate de teme cu mare popularitate (de Gluck, Paisiello, Salieri, Gretry etc.) se succed în cronologia creațiilor acestui compozitor și pianist care a excelat în arta improvizației spontane din fragedă copilărie.

Nu poate fi trecută cu vederea nici creația unor piese pentru pian de întindere mică, ca unele fragmente de sonate ce poartă titluri de mișcare („Allegro", „Andante", „Adagio" etc.), de gen (Suita) sau de Dansuri (Menuet, Gigă, Rondo), la care se adaugă și un număr de studii în concepția complexă a Fugii, pianul fiind instrumentul-laborator la care Mozart și-a pregătit măiestria polifonică demonstrată de el în realizările camerale și simfonice din ultimul deceniu al vieții.

Creația pentru pian nu poate fi încheiată fără a sublinia frumusețea și originalitatea *Fnteziilor* sale, toate în tonalități minore. Eliberat de îngrădirile impuse formei de tradiție, compozitorul se angajează într-un stil declamatoric cu tensiuni cromatice ce preconizează patetismul limbajului romantic. În *Fantezia în re minor* (KV 397), compusă în anul 1782, în *Fantezia în do minor* (KV 475) – lucrare anterior amintită, în legătură cu *Sonata în do minor* a anului 1785 –, Mozart deschide compoziției căi libere către evocarea pasională a sentimentului, dăruind interpreților modele de splendidă strălucire concertantă.

Scriind pentru instrumentul său favorit pagini de o rară frumusețe, Mozart are meritul de a fi propulsat nu numai evoluția genului în care și-a exprimat gândirea, dar și pe cea a stilului pianistic aflat încă în

Scanned with OKEN Scanner

maniera „rococco", cu numeroase artificii de scriitură. El le preia, o dată cu întreg arsenalul de mijloace stilistice existente, dar le îndreaptă către căi ce merg spre interior, căi de sublimă transparență a gândului și a sentimentului profund.

3. Creația pentru pian și vioară

Compozițiile lui Mozart pentru pian și vioară alcătuiesc un capitol înduioșător, ele reprezentând reflectarea directă a colaborării care a existat din anii fragezi ai copilăriei între fiu (pianist) și tată (violonist). Mărturie în acest sens rămâne faptul că dintre 37 de sonate pe care el le-a compus pentru acest cuplu interpretativ, primele 16 — deci aproape jumătate din totalul lor — aparțin compozitorului-copil. Iată-l în vârstă de șapte ani, ajuns la Paris și compunând patru *Sonate pentru clavecin cu acompaniament de vioară* (KV 6, 7, 8 și 9), primele două (în do major și re major) fiind dedicate doamnei Victoire de France, următoarele două — în si bemol major și sol major — contesei de Tessé. În afară de faptul că toate sunt compuse în tonalități cu structură majoră, caracteristică le este și concepția apropiată de stilul divertismentului — dominant în creația instrumentală a vremii —, fiecare din aceste prime sonate având câte două menuete în desfășurarea muzicii lor.

Următorul grup de șase sonate (KV 10–15) sunt compuse la Londra și tipărite cu titlul: *Șase sonate pentru clavecin care se pot cânta cu acompaniament de violină sau flaut traversier (și de un violoncel) dedicate cu mare umilință Majestății Sale Charlotte, Regină a Marii Britanii, compuse de J.G.Wolfgang Mozart în vârstă de opt ani* (împliniți de curând, la 27 ianuarie 1764). Dominate de asemeni de tonalități majore (si bemol, sol, la, fa, do și si bemol major), ca și de construcția tripartită (excepție făcând doar sonatele nr. 3 și 6 în formă bipartită) cele șase lucrări compuse de micul Mozart rămân un document de uluitoare precocitate creatoare.

Cel de al treilea grup de sonate, purtând titlul *Șase sonate pentru clavecin cu acompaniamentul unei viori*, apărute la Haga în anul 1766, au fost dedicate prințesei Caroline de Nassau. Din nou în tonalități majore (mi bemol, sol, do, re, fa, și si bemol major — respectiv KV 26-31), dar în formă bipartită (cu excepția primei sonate, în mi

Scanned with OKEN Scanner

bemol major, construită pe tiparul tripartit tradițional) acest grup de sonate încheie șirul celor gândite pentru clavecin și vioară în perioada copilăriei.

Vor trece 12 ani până când Mozart va reveni la creația de sonate pentru acest cuplu instrumental, ani care vor transforma copilul-minune, aplaudat și răsfățat pretutindeni, într-un muzician de Curte tratat umilitor. Parisul, martorul primei publicații de sonate, va fi locul de apariție și al primului grup compus de Mozart la maturitatea sa creatoare, etapă care a anticipat cu mult pe cea a vârstei. Demn de remarcat este faptul că în titlul de pe coperta lor (*Șase sonate pentru clavecin sau forte piano cu acompaniament de violină*) poate fi surprinsă prezența pianului, instrument ce va ocupa în curând locul de frunte, și rolul clavecinului din practica și creația instrumentală. În acest nou ciclu de sonate (KV 301–306) compuse în 1778 (parte la Mannheim, parte la Paris) și dedicate prințesei Marie-Elisabeth a Palatinului, domină din nou structura tonalităților majore și a construcției bipartite, excepție făcând doar sonatele KV 304 (în mi minor) și KV 306 (tripartită). Intervin desfășurări muzicale mai ample, intervine și un final conceput în tehnica temei cu variațiuni (*Sonata în la major* – KV 305, una dintre cele mai des cântate de interpreți), dar cel mai important element ce se impune în concepția stilistică a acestui grup de lucrări (cunoscut și sub denumirea de *Sonate mannheimeze*) este cel ce reflectă tendința de solicitare mai intensă a posibilităților expresive pe care le are vioara, cu toate că partida pianului continuă să aibă principalul relief în trama muzicii. Este vorba de o expresivitate care începe să răspundă unor sentimente puternice pe care compozitorul le trăia în această etapă a vieții, cel al dragostei pentru Aloysia Weber – „marea iubire" de la Mannheim – așa cum pare a transmite muzica *Sonatei în mi bemol major* (KV 302) – sau cel al suferinței ce i-a întovărășit despărțirea de mama sa și al singurătății dureroase ce a lăsat-o în urmă după moarte (*Sonata în mi minor* – KV 304).

Urmează primul grup de șase *Sonate vieneze* (KV 376–380) cunoscute și sub denumirea de *Aurnhammer-Sonaten*, după numele Josephinei von Aurnhammer, o talentată elevă vieneză, căreia îi sunt dedicate. Ele au fost tipărite la Viena în anul 1781 – anul stabilirii compozitorului în capitala austriacă –, dar în șirul lor (în fa major, do major, fa major, si bemol major, sol major și mi bemol major) se

Scanned with OKEN Scanner

streacoară o lucrare compusă cu trei ani în urmă la Mannheim (*Sonata în do major* – KV 296) și alta datând din anul 1779 (*Sonata în si bemol major* – KV 378), singura pe care Mozart a compus-o la Salzburg. Prin sudura perfectă a dialogului dintre cele două instrumente din această sonată salzburgheză, prin splendoarea melodică a părții ei mediane (Andante sostenutoe cantabile) și concepția desfășurării ritmice din Rondo-ul final, ea pare a reprezenta o punte către ciclul următoarelor *Sonate vieneze*. Ceea ce Mozart aduce nou în evoluția genului – având în vedere oricare dintre sonatele vremii – este înălțarea rolului viorii alături de cel al pianului. „Aceste sonate sunt unice în felul lor – consemna cronicarul Kramer. Bogate în idei noi, ele poartă pecetea geniului muzical al autorului lor, sunt foarte strălucitoare și adecvate instrumentului. Acompaniamentul viorii (numește Kramer greșit participarea viorii, contrazicându-și ideea) este atât de artistic legat cu partea de pian, și ambelor instrumente li se dă tot timpul o atât de mare atenție, încât executarea acestor soante pretinde un violonist tot atât de desăvârșit ca și pianistul"[32]. Pe această concepție de valorificare a calității de cantabilitate pe care vioara o are în măsură mai mare decât pianul, Mozart va crea în ultimul deceniu al vieții câteva sonate în care se va remarca o relație nouă în contribuția pe care o au cele două instrumente la dezvăluirea muzicii. Subiectul principal va fi încredințat pianului, care-i va impune cu claritate entitatea, dar el va fi preluat de vioară, care-i va învălui fizionomia cu unde melodice noi (sau chiar cu idei muzicale complementare), contribuind astfel la intensificarea expresivității lui și la marea frumusețe a muzicii. Această concepție de complementaritate în realizarea cursivității muzicale conduce la valoarea deosebită pe care o au sonatele pentru pian și vioară compuse de Mozarat în ultimii ani ai vieții.

Sonata în si bemol major (KV 454), compusă în anul 1784, a fost dedicată violonistei italiene Regina Strinasacchi, pe care Mozart o citează ca talent deosebit în corespondența purtată cu tatăl său. Reprezentaivă în ceea ce privește tratarea egală, independentă și interdependentă a celor două instrumente, ea apare cel mai frecvent în repertoriul de concursuri internaționale. De la primele măsuri (o maiestuoasă introducere în mișcarea „Largo") până la ultimele (final „Allegretto"),

32 M. Rădulescu: *Vioara în muzica lui Mozart*, București, Revista „Muzica", nr. 6 din anul 1956, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

compozitorul oferă celor doi interpreți parteneri o operă de artă care le solicită măiestria și sensibilitatea în cel mai înalt grad de puritate.

Următoarea sonată – *Sonata în mi bemol major* (KV 481), compusă în 1785 – ilustrează mai puțin rolul cu care Mozart învestise între timp vioara, în schimb *Sonata în la major* (KV 526), compusă în vara anului 1787, este o demonstrație de artă în realizarea echilibrului perfect dintre contribuția celor două instrumente, dintre stilul polifonic și cel omofon, dintre logica dramaturgiei muzicale și modernitatea strălucirii concertante. Cele trei părți (Molto Allegro, Andante, Presto) concentrează nu numai gradul de măiestrie al scriiturii pentru un duo instrumental, dar și complexitatea gândirii componistice. Este o lucrare care apare a fi fost compusă ca omagiu la moartea lui K.F. Abel, așa cum s-ar putea deduce din faptul că în muzica ei se insinuează o idee muzicală desprinsă dintr-o pagină camerală creată de celebrul maestru al „violei da gamba" pe care îl admirase în copilărie la Londra.

La aceste creații care încununează șirul de sonate pentru pian și vioară, se mai adaugă câteva lucrări compuse răzleț, unele dintre ele neterminate. Așa este cazul cu unele mișcări de sonate, din rândul cărora desprindem un *Allegro în si bemol major* (KV 372) datând din 1781, un cuplu de mișcări *Andante și Allegro în do major* (KV 404) compus în 1782, un început de *Sonată-fantezie în do minor* (KV 396) aparținând tot anului 1782, toate concentrând aspecte ale forței și măiestriei creatoare mozartiene.

În ceea ce privește creația *Sonatei în do major* (KV 403) și a *Sonatei în la major* (KV 402) ale aceluiași an 1782, acestea corespund intențiilor lui Mozart de a compune o serie de duo-uri pentru soția sa, fapt ce a determinat denumirea de *Konstanze-Sonaten* sub care s-au făcut ulterior cunoscute. Mozart le-a lăsat în lucru, dar muzica lor a fost dusă la capăt de către abatele benedictin Maximilian Stadler, o colaborare postumă ce s-a dovedit deosebit de prețioasă. Remarcabilă este mai ales concepția *Sonatei în la major* (KV 402) pe o construcție bipartită în care muzica primei mișcări (Andante ma un poco Adagio) preludiază o Fugă finală în la minor, ceea ce reprezintă o excepție în întreg șirul de sonate și lucrări pentru cuplul vioară-pian compus de Mozart.

Nu pot fi lăsate la o parte nici cele două serii de *Variațiuni pentru pian și vioară* compuse imediat după stabilirea compozitorului la Viena, pe teme inspirate de cântece franceze de mare circulație: *La bergère Célimène* (KV 359) și *Hélas, j'ai perdu mon amant* (KV 360), ilustrând

Scanned with OKEN Scanner

harul compozitorului de a improviza pe o idee muzicală și, mai ales, buna dispoziție pe care el a avut-o în anul eliberării de sub stăpânirea arhiepiscopului Colloredo. Dar de la verva acestor variații pe o temă până la complexitatea *Sonatei în la major* (KV 526) a anului 1787 – anul operei *Don Giovanni* – este o cale lungă. Totuși, nici una dintre umbrele care au învăluit din ce în ce mai mult aspirațiile autorului lor genial nu au influențat gândirea lui solară, bogăția ei.

4. Creația pentru duo-uri și trio-uri instrumentale

Câteva compoziții pentru două instrumente înrudite apar trecător în creația lui Mozart. Mai cunoscute sunt cele pentru vioară și violă – în sol major (KV 423) și si bemol major (KV 424), compuse în anul 1783 și cele cupinse în buchetul de *12 Duo pentru doi corni*, create trei ani mai târziu (în 1786). Impresionant este faptul că duetele pentru vioară și violă au fost realizate de Mozart pentru a-l ajuta pe maestrul său venerat de la Salzburg, Michael Haydn, să termine un grup de șase compoziții pentru acest cuplu instrumental pe care i-l comandase Colloredo.

Pentru Mozart, mai atrăgătoare pare a fi fost formația de trei instrumente, aceasta figurând în evoluția creațiilor sale camerale sub diferite aspecte. Mai întâi sub cea a „divertismentului", reprezentat în anul 1773 prin *Divertismentul în si bemol major* pentru pian, vioară și violoncel (KV 254) cu un splendid Adagio, urmat de aproape (în anul 1777) de *Serenada în si bemol major* pentru două viori și violoncel și ilustrat, mult mai târziu (în 1783), de cele *5 Divertimenti* pentru doi clarineți (sau corni) și fagot (KV 439–b), an din care datează și un *Adagio în fa major* pentru doi corni și fagot (KV 410).

O altă categorie de compoziții pentru trio de coarde (vioară, violă, violoncel) a fost rezultatul unor eforturi pe care compozitorul le-a făcut în jurul anului 1782 petru a aprofunda unele taine ale artei și științei contrapunctice. Sunt lucrări de pus în legătură cu transcrierile făcute din Fugile lui Johann Sebastian Bach sau ale fiului său, Wilhelm Friedemann Bach, cărora le-a creat preludii (KV 404-a și KV 443). Stilul polifonizat, aprofundat prin studiul acestor lucrări, va marca apoi gândirea sa și va avea înrâuriri asupra creației din ultimul deceniu al vieții. Printre capodoperele acestei etape finale (simfonii, opere, cvartete,

Scanned with OKEN Scanner

cvintete) Mozart a compus și șase trio-uri: un prim grup de trei creații – în sol major (KV 496), în mi bemol major (KV 498) și si bemol major (KV 502) – în anul 1786 și un al doilea grup, cuprinzând *Trio*-urile în *mi major* (KV 542), în *do major* (KV 548) și în *sol major* (KV 564) – în 1788. Cu excepția *Trio*-ului *în mi bemol major,* în a cărui formație vioara e înlocuită de clarinet, toate celelalte lucrări sunt gândite pentru formația clasică – pian, vioară, violoncel. Trio-ul cu clarinet mai este cunoscut și sub denumirea de *Kegelstatt-Trio* pentru faptul că a fost compus de Mozart în timpul unui joc de popice[33], în ambianța unor prieteni adunați în jurul lui după un spectacol cu *Nunta lui Figaro.* Printre aceștia se afla și clarinetistul Anton Stadler, căruia peste puțină vreme Mozart îi va dedica celebrul *Cvintet cu clarinet în la major.* Forma acestor trio-uri este constant tripartită, pe modelul consolidat în uvertura și concertul italian (repede-lent-repede). Dar și de data aceasta se impune a remarca excepția pe care o prezintă *Trio*-ul *cu clarinet,* desfășurarea mișcărilor lui făcându-se pe succesiunea Andante-Menuetto-Allegretto. În schimb, specificul ei tonal nu face excepție de la preferința compozitorului pentru coloritul tonalităților majore, care – așa cum se poate desprinde din înșiruirea făcută anterior – domină cu autoritate deplină. Deși în viața de concert și în pedagogia muzicală se remarcă o mai mare prezență a *Trio*-ului *în sol major* și a celui cu *clarinet,* valoarea tuturor celor șase creații poartă amprenta trăsăturilor caracteristice pentru concepția creatoare mozartiană a anilor târzii, ca inventivitate melodică și prelucrare a substanței ei, ca arhitectură sonoră și scriitură instrumentală.

Dar măsura cea mai mare a talentului lui Mozart, a capacității sale de acumulare și integrare a valorilor aflate în creația tradițională și de realizare – pe baza acestora – a unui limbaj cameral propriu, poate fi urmărită cu deosebire în evoluția pe care o prezintă șirul cvartetelor și cuvintelor sale.

5. Creația de cvartete instrumentale

Cvartetul de coarde este genul în care Mozart s-a angajat de timpuriu. Iată-l, la începutul primăverii a anului 1770, poposind

33 Der Kegel = popic.

Scanned with OKEN Scanner

împreună cu tatăl său într-un han din Lodi (Italia), unde compune primele trei părți dintr-un cvartet pentru două viori, violă și violoncel – *Cvartetul în sol major* (KV 80) – care va fi întregit cu o parte finală la reîntoarcerea acasă, la Salzburg. Copil încă, dar copil-minune, Mozart pornește muzica liric (Adagio) dând cuvântul celor două viori în stil dialogat, în timp ce în următoarele părți (Allegro, Menuetto, Rondo) vor domina trăsăturile de „divertimento" cunoscute de micul compozitor din creația vremii. Superior cu mult primei simfonii din 1764 și primelor șase sonate pentru clavecin și violină din 1766, această creație are importanță deosebită în dezvăluirea primilor pași făcuți de Mozart în universul muzicii de cameră.

Peste concepția acestei realizări a începuturilor se vor suprapune apoi învățămintele culese în Italia din întâlnirile sale cu muzicieni celebri (Locatelli, Padre Martini, Sammartini) și cu muzica lor, așa cum acestea se reflectă în ciclul celor șase *Cvartete italiene* (KV 155–160) compus în anii 1772–1773. La o privire de ansamblu asupra acestor lucrări – cunoscute și sub denumirea de *Cvartete milaneze* pentru faptul că au fost create în mare parte la Milano – pot fi desprinse cu evidență două trăsături: dominarea categorică a structurii tonale majore (re, sol, do, fa, si bemol și mi bemol major) și construcția tripartită. Câteva poartă o indicație generală a componenței instrumentale (violini, viola, bas – de exemplu), ceea ce conduce la intenția compozitorului de a invita la o lărgire a sonorității; la altele apare un titlu de fixare a unui anumit specific stilistic, cum ar fi titlul de *Divertimento* pentru *Cvartetul în re major* (KV 155). Dar urme de stil „divertimento" se constată și în celelalte cvartete ale ciclului italian, cum ar fi în *Cvartetul în si bemol major* (KV 159) desfășurat pe succesiunea de mișcări Andante-Allegro-Allegro grazioso, sau în *Cvartetul în mi bemol major* (KV 160) a cărui concluzie (Presto-Final) este dominată de ritmuri de marș. Neglijate până nu de mult, *Cvartetele milaneze* și-au impus treptat frumusețea muzicii lor, cu deosebire a celei din părțile lente, când cantilena mozartiană farmecă prin unduirea ei (ca în *Cvartetul în do major)* sau adâncimi meditative *(Cvartetul în si bemol major),* culminând ca inventivitate melodică în ultima creație a ciclului *(Cvartetul în mi bemol major).*

Nu vor trece decât câteva luni și Mozart, înarmat cu această primă experiență avută în creația celui mai complex dintre genurile muzicii

instrumentale, va da la iveală un nou ciclu de șase cvartete. Era către sfârșitul verii, în timpul unei noi călătorii făcute cu tatăl său (de data aceasta la Viena) în căutarea unui post corespunzător faimei sale. Și, dacă tânărul Mozart nu a găsit prețuirea meritată pentru a se fi putut stabili de pe atunci în metropola austriacă, contactul cu ambianța ei muzicală a lăsat urme valoroase în partiturile noilor cvartete de coarde.

Deși apropiate în timp de *Cvartetele milaneze, Cvartetele vieneze* — așa cum s-au făcut cunoscute în viața de concert — ilustrează o nouă etapă de acumulări în evoluția lui Mozart. El remarcă de la bun început pasul înainte făcut de școala de compoziție din acest important centru muzical, prin detașarea ei de ceea ce însemnase în tradiție rolul basului continuu. Fusese cucerită, astfel, o viziune mai largă și mai liberă în conducerea vocilor. Desigur că nu poate fi vorba de o „dezitalienizare" a orizontului său muzical, pentru că ceea ce îl fermecase în „țara muzicii" va rămâne pentru multă vreme printre trăsăturile componente ale gândirii sale creatoare. Ceea ce impresionează și influențează de data aceasta receptivitatea tânărului Mozart aparține mai mult criteriilor de tehnică compozițională. El admiră faptul că ideea de bază a unei lucrări camerale — exprimată printr-un material muzical clar contrastant, cum se împământenise în forma de sonată — este condusă în dezbateri întinse, fără ca desfășurarea lor să se abată de la subiect. La acest proces transformator contribuie toate vocile formației instrumentale, cu variatele lor calități expresive, fără a mai ține seama de legile basului continuu. Nici construcția întregului nu se mai limitează la contrastul tripartit oferit de modelul uverturii italiene (repede-lent-repede), ci se desfășoară într-o viziune amplă, pe structură cvadripartită. În fiecare din cele șase *Cvartete vieneze* (KV 168–173) se va face simțită influența contactului pe care Mozart l-a avut cu acest stadiu evoluat al concepției componistice, în cadrele căruia un loc de seamă începea să ocupe proaspăta creație a lui Joseph Haydn. Urmărind succesiunea lor (fa major, la major, do major, mi bemol major, si bemol major și re minor) se poate observa pentru prima dată ivirea unei tonalități minore în șirul cvartetelor mozartiene. În schimb, de la opțiunea compozitorului pentru forma cvadripartită nu există nici o excepție. Dar în interiorul acestei construcții, în care Menuetul (partea a III-a) are rolul de a face tranziția de la o muzică lentă (partea a II-a) la cea exuberantă (caracteristică finalului), poate fi surprinsă insinuarea unei excepții. Astfel în

Scanned with OKEN Scanner

succesiunea mișcărilor din *Cvartetul în mi bemol major* (KV 171) Menuetul nu mai este plasat în partea a treia, pentru a preludia vigurozitatea concluziei, ci în cea de a doua parte. Modificarea arhitecturii interioare a întregului se explică prin faptul că muzica primei părți se desfășoară pe schema tradițională a „sonatei baroce" (Adagio-Allegro assai-Adagio – în care ideea din introducerea lentă se repetă la sfârșitul acestei părți), Menuetul având de data aceasta rolul de a despărți expresivitatea cuprinsă în muzica lentă a primei părți de cea din Andantele părții a treia (minunatul Andante în do minor). De altfel, și în *Cvartetul în do major* (KV 170) poate fi observată tendința de diversificare a concepției arhitecturale, muzica fiind deschisă de o mișcare lentă (Andante) și tratată în forma temei cu variațiuni. Urmând legea contrastului consacrată în creația instrumentală din vremea de glorie a suitei, Mozart va deplasa muzica lentă (de obicei în partea a doua) în cea de a treia mișcare (Un poco Adagio) – o pagină de o rară frumusețe dăruită viorii, în stilul serenadei acompaniate – trăsătură ce se încadrează în tendințele de vocalizare a contribuțiilor instrumentale, caracteristice din ce în ce mai mult limbajului mozartian.

Luminozitatea fondului expresiv (care excelează în *Cvartetele în la major*, în *si bemol major*), eleganța conducerii vocilor, suplețea articulației dintre idei sunt calități care par a fi însumate în ultimul dintre cele șase *Cvartete vieneze* – *Cvartetul în re minor* (KV 173). Totul este ponderat și echilibrat, de la amplitudinea generoasă a primei mișcări (Allegro ma molto modrato) și grația muzicii din părțile mediane (Andante grazioso și Menuetto), până la forța expresivă finală (Allegro) realizată pe calea formei de fugă la patru voci.

Stilul contrapunctic încununează deci ultima lucrare din ciclul *Cvartetelor vieneze* (1773). Vor trece aproape zece ani până când Mozart va crea din nou în acest gen, dar atunci se va dovedi un cunoscător deplin al scriiturii și formelor polifonice, al tainelor acestei arte de îmbinare și conducere a mai multor voci, pentru că între timp – atras din ce în ce mai mult de adâncimile limbajului ei – o caută și o studiază. „Mă duc în fiecare duminică la ora 12 la baronul van Swieten[34] și acolo se cântă numai Händel și Bach. Atât din cele ale lui Sebastian (Fugi –

34 Gottfried van Swieten – șeful bibliotecii de la Curtea din Viena, prieten, pe rând, cu Haydn, Mozart, Beethoven.

n.n.) cât și din ale lui Emmanuel sau Friedeman Bach. Apoi și din cele ale lui Händel și atunci nu-mi mai lipsesc decât acestea..." – scria Mozart tatălui său la 10 aprilie 1782, solicitându-i să-i trimită „cele șase fugi de Händel" care-i lipseau[35]. Mărturie a dorinței lui de a aprofunda stilul contrapunctic rămân *Fugile* scrise pentru pian (fragmente sau creații duse la capăt), ca și câteva transcrieri din opera lui Bach (de ex. *5 Fugi pentru patru voci* – KV 405), o transcriere pentru cvartet de coarde după cinci Fugi din *Das wohltemperierte Clavier,* partea a II-a, de Bach.

Următoarele zece cvartete pentru coarde, compuse de Mozart între anii 1782–1791 (deci în perioada biografică vieneză) vor avea pagini de adevărată demonstrație a cunoașterii și măiestriei polifonice. Dar până atunci trebuie remarcat faptul că marea pauză dintre cvartetele mozartiene (1773–1782) nu a fost lipsită total de compoziții cvartetistice, numai că în componența formației instrumentale de coarde vioara primă a fost înlocuită de flaut sau de oboi. Astfel, în anii 1777–1778, când compozitorul a făcut un îndelung popas la Mannheim și s-a împrietenit cu câțiva dintre instrumentiștii celebrei orchestre a orașului, el a compus trei *Cvartete de coarde cu flaut* (în re major – KV 285, în sol major – KV 285-a, în do major – KV 285-b), urmate curând de un al patrulea (în la major – KV 298), pe care l-a compus la Paris în anul 1778. Trei ani mai târziu, când se va afla într-o călătorie la München, Mozart va compune și un *Cvartet de coarde cu oboi* (în fa major-KV 370). Sunt lucrări tripartite (cu excepția *Cvartetului în sol major* (KV 285-a – desfășurat doar pe două părți) care cuprind pagini de mare măiestrie a scriiturii cvartetistice, deși relieful vocii emise de instrumentul de suflat apare favorizat cu evidență. Inventivitatea organizării ideilor este remarcabilă, unul din exemplele edificatoare în acest sens fiind concepția primei părți a *Cvartetului cu flaut în la major* (KV 298) – un Andantino tratat în tehnica temei cu variațiuni, în care fiecare dintre cele patru ipostaze ale temei de bază este atribuită unui alt instrument din alcătuirea formației (flaut, vioară, violă, violoncel).

Revenind peste aproape un deceniu la formația cvartetului de coarde, Mozart prezintă, desigur, o personalitate artistică îmbogățită. Contactul direct cu diferite aspecte ale vieții, fercite sau nefericite, cu diferite creații de valoare și cu variate ambiante muzicale i-au lărgit mult

35 W.A. Mozart: *Scrisori,* Ed. Muzicală, București, 1968, p. 167.

Scanned with OKEN Scanner

orizontul viziunii sale de creator. O însemnată contribuție a avut admirația și aprofundarea științei contrapunctice, așa cum s-a mai menționat anterior, cucerirea și încorporarea ei în exprimarea sa artistică contribuind la profunzimea expresivității stilistice.

În perioada finală a biografiei sale – cea vieneză – când geniul lui Mozart dă la iveală capodopere în toate genurile muzicale, apar pe rând și ultimele zece cvartete de coarde, o inestimabilă mărturie de complexitate a fondului său sufletesc și a limbajului său artistic. Primele șase, înmănunchiate din nou în ciclu, sunt dedicate lui Joseph Haydn, cu veneratie – așa cum reiese din rândurile scrise de compozitor la 1 septembrie 1785: „Un părinte care s-a hotărât să-și trimită copiii în lumea largă crede că este bine să-i recomande protecției și călăuzirii unui bărbat cu renume mare, care pe deasupra este, din fericire, și cel mai bun prieten al său. Iată, prea stimate și scumpe prietene, cei șase copii ai mei. Sunt roadele unei străduii lungi și grele. .."[36]

Primul cvartet al ciclului – *Cvartetul în sol major* (KV 387) – datat de mâna compozitorului cu ultima zi a anului 1782, deschide noul șir de lucrări. Se va numi *Cvartetul primăverii,* datorită purității și luminozității muzicii lui. Arta dezvoltării elementelor cuprinse în ideea de bază, a varierii și transformării materialului muzical expozitiv pe mari suprafețe sonore, până la aspectul lui nou din faza finală, se plasează pe un plan mai înalt față de tot ce s-a mai compus până atunci în literatura cvartetului de coarde. Desăvârșirea artei lui Mozart a antrenat unele libertăți în ceea ce privește arhitectura lucrării. După o primă parte animată, în forma clasică de sonată (Allegro vivace assai), compozitorul plasează în cea de a doua parte a lucrării Menuetul (Allegretto), lăsând muzica lentă (Andante cantabile) în partea a treia pentru a contrasta puternic cu mișcarea finală (Molto allegro) concepută în forma complexă de fugă-sonată. Această gradație a expresivității în desfășurarea discursului muzical, ca și împletirea de forme (fugă-sonată) și stiluri (polifon-omofon) reprezintă o treaptă deosebit de însemnată în evoluția genului. Și Haydn („părintele cvartetului") și Beethoven („Titanul") își vor sprijini gândirea pe unele îndrăzneli stilistice aflate în muzica acestor noi cvartete mozartiene. După ce va asculta și cel de al doilea cvartet al ciclului – *Cvartetul în re minor* (KV 421) – și

36 W.A. Mozart: *Scrisori,* Ed. Muzicală, București, 1968, p. 203.

îi va copia partitura pentru a-i servi la studiile sale, Beethoven va rosti câteva cuvinte rămase celebre: „De acum înainte voi ști și eu cum se compune un cvartet de coarde". În această lucrare, terminată în iunie 1783, Mozart revine la forma tradițională (Allegro, Andante, Menuetto și Final în mișcarea Allegretto ma non troppo), dar muzica pe care o creează se deosebește nu numai de celelalte cvartete ale ciclului, dar de majoritatea creațiilor aparținând acestei perioade. Surprinde structura tonală minoră, tonul trist, întunecat, atât de rar întâlnit în realizările mozartiene. Se pare că această muzică a fost compusă într-o stare sufletească agitată, în așteptarea apariției pe lume a primului său copil. O rază de lumină apare doar în secțiunea mediană a Menuetului (Trio), când încredințează cântecul său primei viori, peste un acompaniament în pizzicatti al celorlalte trei instrumente. Încordarea emoțională nu diminuează nici în Final. Față de seninătatea gravă a concluziei din cvartetul anterior (în sol major) realizată pe calea gândirii polifonice, muzica finală din *Cvartetul în re minor* se desfășoară în tehnica variației pe o temă, mai aptă să gradeze diversitatea simțămintelor de neliniște. Patru variații, fiecare cu sensul ei expresiv, conduc la o dramatică concentrare în Coda, soluție concluzivă inedită pentru acea epocă de obiectivitate clasică.

În luna imediat următoare — iulie 1783 — Mozart termină și al treilea cvartet al ciclului — *Cvartetul în mi bemol major* (KV 428). Clasică în conținut și formă și bogată în îndrăzneli de limbaj (disonanțe, cromatizări, sincopări), muzica este cuceritoare de la prima ei pagină — o temă introductivă exprimată la unison de întreaga formație — până la puritatea intonațiilor din ultima secțiune (Coda).

Următorul cvartet — *Cvartetul în si bemol major* (KV 458) — va fi terminat de Mozart după un an (noiembrie 1784) și va deveni cea mai populară dintre lucrările sale camerale. Denumirea de *Jagdquartett* („Vânătoarea") sub care circulă s-a datorat sonorităților vânătorești cu care debutează muzica primei părți (Allegro vivace assai), o dezlănțuire de exuberanță. Ca formă, Mozart reia formula de construcție a *Cvartetului în sol major,* plasând în cea de a doua parte muzica Menuetului pentru a face tranziția spre lirismul muzicii lente (Adagio), contrastul impunându-se cu forță între factura expresivă și cea jovială a muzicii finale (Allegro assai).

Scanned with OKEN Scanner

Ultimele două cvartete ale ciclului dedicat lui Joseph Haydn sunt compuse la începutul anului următor (ianuarie 1785) la mică distanță unul de altul: *Cvartetul în la major* (KV 464) și *Cvartetul în do major* (KV 465). Sunt lucrări care ilustrează stadiul de măiestrie și de cultură muzicală la care ajunsese Mozart, admirabile sinteze ale experiențelor sale din domeniul muzicii instrumentale de cameră. *Cvartetul în la major*, liric și luminos, prezintă o remarcabilă unitate de gândire și chiar de stil, polifonia dominând desfășurarea muzicii din prima parte (Allegro), din a doua (Menuetto) și a patra (Allegro ma non troppo). Se detașează concepția părții lente, a cărei muzică — plasată din nou după Menuet — este tratată variațional, cele șase variațiuni fiind inspirate de o temă cu caracter de marș (re major).

Ultimul cuvânt al ciclului, în do major, este deosebit de reprezentativ pentru complexitatea artei mozartiene. Impresionează în primul rând tensiunea interioară pe care Mozart o concentrează în muzica introducerii lente (Adagio). Impresionează și surprinde, prin intervenția armoniilor cromatice în țesătura contrapunctică a materialului melodic, concepție disonantă care a declanșat denumirea de *Dissonanzen Quartett* sub care este cunoscută și astăzi, când aspectul disonant nu mai surprinde pe nimeni. „Păcat că Mozart în compoziția sa, în adevăr frumoasă și artistică — scria un cronicar muzical în «Wienerzeitung» din luna februarie a anului 1785 —, s-a ridicat prea sus și a făcut lucrul acesta numai ca să fie un creator original cu orice preț. A făcut-o însă fără folos..." aprecia el, nebănuind câtă deschidere spre expresivitate stilistică aducea această îndrăzneală pe care o critica. Nici Salieri nu s-a putut ridica la înălțimea înțelegerii acestui inedit expresiv, afirmându-și protestul prin următoarele cuvinte: „Barbari fără nici un fel de auz muzical și fără pricepere au îndrăznit să se amestece în muzica de cameră și să scrie monstruozități ca cele din *Cvartetul în do major*..." Aceste „monstruozități" erau de fapt reflectarea unei stări sufletești ce se înrudea îndeaproape cu cea care declanșase și muzica *Cvartetului în re minor* (KV 421). Pentru prima oară în seria acestor cvartete Mozart simte nevoia să-și preludieze muzica cu o idee gravă. Sentimentul de neliniște (care persistase până în ultimele măsuri în *Cvartetul în re minor)* este concentrat de data aceasta în muzica introductivă, din care vor porni raze către fiecare din cele patru mișcări ale lucrării. Unitatea de gândire se impune cu deosebită forță în cea de a doua parte

(Andante cantabile), străbătută de o întrebare chinuitoare (un motiv alcătuit din patru sunete) de la un capăt la altul. Răspunsul se înfiripă în partea a treia (Menuetto, în mișcarea Allegretto) și se împlinește în Final (Allegro). Principiul contrastant al formei de sonată este valorificat într-o viziune neconformistă în fiecare act al acestei creații. Fie că arcul lui este amplificat (printr-o a doua secțiune dezvoltatoare, cum este în finalul primei părți) sau restrâns (prin eludarea acestei secțiuni în partea a doua), fie că e accentuat (ca în partea a treia, între Menuet și suflul dramatic din Trio, sau ca între temele și secțiunile formei de sonată din Final), construcția muzicii are echilibru și deplină claritate.

Cu acest *Cvartet al disonanțelor* – care s-ar putea numi pe drept cuvânt și „al armoniei" sau „al echilibrului" – se încheie valorosul buchet de creații dedicate lui Joseph Haydn. La 10 februarie 1785 a avut loc o memorabilă seară de muzică de cameră, organizată de Mozart în cinstea tatălui său care îl vizita la Viena. Cu acest prilej, ultimele trei cvartete ale ciclului s-au bucurat de o interpretare rară: celor doi aștri ai istoriei muzicii – Haydn la vioara a doua și Mozart la violă – li s-au alăturat Dittersdorf (vioara a doua) și Wanhall (violoncel) – „patru uriași ai muzicii", cum i-a elogiat cântărețul englez O'Kelly în amintirile scrise de el despre tânărul Mozart.

Următorul cvartet pentru coarde – *Cvartetul în re major* (KV 499) – poartă data de 19 ugust 1786. Compus la o distanță de un an și jumătate față de *Cvartetul disonanțelor,* această nouă lucrare este deosebit de reprezentativă pentru latura senină a temperamentului lui Mozart. Pe forma cvadripartită a tradiției, dar adaptată la o anumită gradație de afirmare a sentimentelor lirice (Allegretto, Menuetto, Adagio, Allegro), el compune o lucrare de rară frumusețe, un nou astru în șirul creațiilor sale camerale.

Părea că Mozart își spusese ultimul cuvânt în genul cvartetului de coarde, în care arta sa cucerise culmi de desăvârșire. Contribuțiile sale în evoluția diferitelor componente ale limbajului cameral erau remarcabile. Unele stârniseră proteste printre contemporani – așa cum erau îndrăznelile sale în mânuirea relațiilor tonale, prin care adâncea sensurile expresivității sau dădea contururi unor secțiuni din forma arhitecturală. Pe de altă parte, stilul polifonic îi captiva din ce în ce mai mult fantezia, răspunzând fluenței nestăvilite a gândirii sale. Se poate vorbi acum chiar de o „polifonie mozartiană", suplă și fluidă, îmbinată cu stilul omofon

Scanned with OKEN Scanner

sau intercalată în desfășurarea lui, artă ce îmbogățea și expresivitatea și construcția muzicală. Și, ca o consecință directă a încorporării gândirii contrapunctice în limbajul său, se afirmă și viziunea nouă pe care o prezintă tratarea în mod egal a celor patru voci ale formației de coarde, viziune ce poate fi surprinsă atât în articulația discursului polifonic, cât și în distribuirea reliefurilor melodice, în funcție de corespondența dintre intenția expresivă și specificul timbral instrumental. Mozart ajunge, astfel, la valorificarea maximă a acestui organism sonor, cel mai închegat și omogen din toate formațiile instrumentale existente, inaugurând o concepție componistică ce pare a fi avut în vedere un singur instrument înzestrat cu șaisprezece coarde.

La fel de caracteristică pentru această perioadă finală de creație este și tendința compozitorului către o riguroasă economie a mijloacelor de expresie, către o esențializare a ideilor și a evoluției lor unitare, evoluție ce se sprijină permanent pe marea diversitate a ipostazelor lor. Mozart cucerește treptat coordonate și valori stilistice care conduc la desăvârșirea genului, cvartetele sale ajungând să reprezinte un model de măiestrie pentru însuși Joseph Haydn — „părintele cvartetului" — și de studiu constant pentru tânărul Beethoven.

După trei ani, în vara anului 1789, Mozart începe lucrul la un nou ciclu de șase cvartete de coarde, comandate de regele Friedrich Wilhelm al II-lea al Prusiei, dar nu-și va putea îndeplini decât în parte planul, deoarece curând (în iarna anului 1791) viața lui va înceta. Reușește să compună doar trei lucrări: *Cvartetul în re major* (KV 575), *Cvartetul în si bemol major* (KV 585) și *Cvartetul în fa major* (KV 590), pe care le dedică regelui prusac, ceea ce le aduce denumirea de *Cvartete prusiene* sau *berlineze*, având în vedere orașul de reședință regală. Stilul lor instrumental este cel în care Mozart excelase în ultimele sale lucrări, ca adâncire a expresivității, ca echilibru al formei. Un plus de rafinament componistic apare în tendințele de individualizare a celor patru instrumente, ca și în varietatea combinatorie a timbrelor lor. Se impun istoric două principii ce vor merge mână în mână și vor guverna concepția de creație camerală: cel al independenței și al interdependenței vocilor. Legătura lui Mozart cu Curtea berlineză explică și unele trăsături specifice „stilului galant" (rococco), insinuate în concepția complexă a acestor lucrări, dar fiecare este angrenată într-o anumită funcție muzicală, cea mai frecventă fiind cea de impulsionare melodică. Claritatea

Scanned with OKEN Scanner

formei (care păstrează alternanța tradițională a părților, cu Menuetul în cea de a treia parte), bogăția inspirației melodice și a prelucrării ei, măiestria scriiturii instrumentale sunt calități care consfințesc osmoza realizată de compozitor în ultimul deceniu al vieții, fixând istoric prototipul de frumusețe al cvartetului de coarde clasic. Haydn va prelua ștafeta pe care o va preda apoi lui Beethoven, cel ce va face tranziția nu numai către cvartetul romantic, dar și către cel al secolului XX.

La cele 23 de cvartete de coarde create de Mozart, mai pot fi adăugate câteva realizări pentru aceeași formație instrumentală dintre care semnificative rămân transcrierile din *Clavecinul bine temperat* de Bach a cinci *Fugi* la patru voci (KV 405) datând din anul 1782. Era momentul în care se face remarcată pasiunea compozitorului pentru arta polifoniei și îndreptarea lui spre adâncirea cunoștințelor din domeniul științei contrapunctice. Din aceeași perioadă datează câteva fragmente de *Fugi (în do major, în re minor)* și în continuare (între 1784–1789) câteva *Menuete,* un *Rondo pentru cvartet de coarde,* cărora li se mai adaugă și un *Adagio și Fugă în do minor* (KV 546) — o nouă mărturie a dramatismului trăit de compozitor la sfârșitul vieții.

Printre creațiile camerale în genul cvartetului, pot fi remarcate și câteva lucrări în care Mozart a înlocuit vioara primă, fie cu flautul, fie cu oboiul (menționate anterior) la care poate fi adăugată o impresionantă nouă creație — *Adagio în do major* — pentru corn englez, două viori și violoncel (KV 580 *a).*

În ceea ce privește formația de coarde cu pian, Mozart dăruiește literaturii cvartetistice două creații valoroase: *Cvartetul în sol minor* (KV 478) și *Cvartetul în mi bemol major (KV 493),* datând din anii 1785–1786. Surprinde din nou prezența unei tonalități minore, ceea ce pare a fi oglindit din nou un val de durere din viața compozitorului. Muzica primei părți a *Cvartetului în sol minor* confirmă această ipoteză. Dramatismul se impune de la început, prin contrastul puternic existent nu numai între temele formei de sonată, dar chiar în structura lor interioară, fiecare din cele două entități muzicale fiind alcătuită din reflectarea a două sensuri psihologice. Acest procedeu de esențializare a problematicii în desfășurarea unei idei muzicale de la începutul unei lucrări va fi deosebit de caracteristic pentru simfonismul beethovenian (agresivitate—melancolie; întrebare—răspuns). Și la Mozart apare asemenea procedeu expresiv, substanța ideii principale declanșând o amplă

Scanned with OKEN Scanner

dezbatere muzicală, cu cufundare în profunzimi meditative în partea a doua (Andante) și rezolvare în marea bogăție melodică finală (Rondo-Allegro moderato).

6) Creația de cvintete instrumentale

Investigații în universul sonor cameral apar și în concepția celor nouă creații compuse de Mozart pentru formații alcătuite din cinci instrumente. Un prim exemplu – *Cvintetul în si bemol major pentru două viori, două viole și violoncel* (KV 174) – se prezintă cu totul izolat în lista lucrărilor de muzică de cameră mozartiene aparținând anului 1773. Urmează – peste aproximativ un deceniu – două lucrări sporadice: *Cvintetul în mi bemol major pentru cvartet de coarde și corn* (KV 407), compus în anul 1782, și *Cvintetul în mi bemol major pentru pian, oboi, clarinet, corn și fagot* (KV 452) compus în 1784. Cât de mulțumit a fost Mozart de această realizare camerală a sa pentru pian și instrumente de suflat se desprinde din rândurile trimise tatălui său la 10 aprilie 1784: „Am scris un cvintet care a obținut un succes extraordinar; eu însumi îl consider ca lucrul cel mai bun pe care l-am scris în viața mea... Cât aș fi dorit să-l fi ascultat și dumneata..."

Se face remarcat faptul că instrumentele de suflat – pentru care Mozart scrisese numeroase pagini în tinerețe – figurează din nou în realizările sale de maturitate creatoare. Dar, în timp ce în *Cvintetul cu corn* reapar unele trăsături ale stilului „divertimeto", atât în fond cât și în concepția instrumentației – compozitorul încredințând viorii și cornului rolurile de a purta ideile principale și de a dialoga –, în *Cvintetul petru pian și instrumente de suflat* nu mai este vorba de o departajare de roluri (principale și acompaniatoare) în rândul celor cinci contribuții, ci de o opoziție expresivă între coloritul lor timbral. Este o capodoperă a genului, de care Mozart – așa cum s-a subliniat – era foarte mândru.

Către sfârșitul vieții, în toamna anului 1789, Mozart compune cel mai celebru dintre cvintetele sale mixte, *Cvintetul în la major pentru clarinet, două viori, violă și violoncel* (KV 581). Denumirea de *Stadler Quintett* sub care s-a făcut cunoscut s-a datorat dedicației pe care compozitorul a făcut-o clarinetistului din orchestra imperială vieneză, Anton Stadler, bun prieten al său. Pentru acest virtuoz instrumentist austriac, Mozart mai compusese *Serenada* (KV 361) și Trio-ul (KV 498)

Scanned with OKEN Scanner

(citat anterior) și tot pentru el va compune în curând *Concertul pentru clarinet și orchestră* (KV 622). Mai puțin agreat în saloanele aristocratice, ca instrument tipic popular, clarinetul fusese ocolit de compozitorii angajați ai Curților princiare, excepție făcând doar cei de la Mannheim, a căror viziune artistică s-a dovedit îndrăzneață în multe direcții. Mozart îi dedică o lucrare de mare valoare, înscriind în literatura acestui instrument un început ce va fi cu greu depășit. Arhitectura este monumentală, muzica desfășurându-se pe patru părți ample (Allegro-Larghetto-Menuetto-Allegretto con variazioni). Dacă avem în vedere că Menuetul are două Trio-uri și că Finalul cuprinde cinci variații pe o temă-subiect, se poate imagina bogăția muzicală a acestei creații mult iubite de-a lungul vremii. Este unul dintre cele mai frumoase daruri pe care un compozitor le-a făcut în acea vreme unui instrumentist. Dar strălucirea solistică oferită lui — solicitând în egală măsură virtuozitatea tehnică și sensibilitatea — este permanent condusă de gândul liric inspirator, un exemplu în acest sens fiind faptul că, atunci când Mozart tinde să-și dezvăluie o latură a tristeții sale (primul Trio din Menuet), o face prin glasul viorii prime, învăluit în țesătura celorlalte voci ale instrumentelor de coarde, moment în care clarinetul „tace și ascultă". Relația dintre fond și formă este și de data aceasta clară în arta lui Mozart, dezvăluind intervenția unor contribuții la construcția fiecărui act al lucrării (în formă de sonată, de lied, de dans sau de variație pe o temă). Fluența nestăvilită a cantabilității, fluctuația ei armonică, se manifestă cu genială suplețe în cadrele solid consolidate ale acestui gen cameral.

Cvintetul de coarde (cu două viole) — ilustrat trecător în anul 1773 prin *Cvintetul în si bemol major* (anterior citat) — va reprezenta din plin geniul compozitorului și știința sa componistică către sfârșitul vieții sale. Începutul îl face anul 1787, în care apar pe rând trei asemenea creații: *Cvintetul în do minor* (KV 406), *Cvintetul în do major* (KV 515) și *Cvintetul în sol minor* (KV 516). Nu poate fi trecut neobservat faptul că în șirul luminos al creațiilor mozartiene apar, la mică distanță una de alta, două lucrări în tonalitate minoră. Explicația poate fi dată de întristarea profundă pe care i-a adus-o moartea tatălui său, amintind de cea trăită la Paris, în anul 1778, când și-a pierdut mama și a creat *Sonata în mi minor pentru pian și vioară* (KV 304) și *Sonata în la minor pentru pian* (KV 310). Aproape un deceniu desparte aceste două grupaje de lucrări camerale care i-au oglindit o stare de descumpănire sufletească,

Scanned with OKEN Scanner

dar cele ce aparțin anului 1787 fac parte din șirul celor ce încep să se plaseze pe culmea valorii, fiind urmate îndeaproape de opera *Don Giovanni*, sau de ultimele trei *simfonii* (ale anului 1788). Deși primul cvintet (în do minor) este o reluare a muzicii unei lucrări pe care Mozart o compusese cu cinci ani în urmă (*Serenada în do minor pentru instrumente de suflat* – KV 388), adaptarea ei la altă dispoziție sufletească și la alt specific instrumental conduce la realizarea unei compoziții noi, cu profund caracter cameral. Intervin nu numai transformări de fond și de articulație a formei, dar mai ales în aspectul stilistic, mult îmbogățit în ultima vreme prin încorporarea limbajului contrapunctic, limbaj ce excelează în cea de a treia parte (Menuetto in canone). Dramatismul și lirismul primelor două părți (Allegro, Andante), se topesc în sensul abstract al artei și științei contrapunctice imitative, pentru a licări din nou în variațiunile Finalului (un Allegro gândit tot în do minor până la apariția ultimei ipostaze a temei de bază, care răsună în tonalitatea omonimei majore).

Cvintetul în do major, datat 9 aprilie 1787, apare ca o punte luminoasă către următorul cvintet – *Cvintetul în sol minor* – terminat o lună mai târziu. Învecinate în timp și în catalogarea Köchel (KV 515, KV 516), cele două creații sunt deosebite ca fond emoțional, ultima detașându-se dintre toate lucrările sale camerale prin conținutul ei amar. Sol minorul colorează întunecat muzica ambelor teme ce alcătuiesc secțiunea expozitivă a formei de sonată din prima parte (Allegro), neglijând astfel o primă lege a construcției ei. Și succesiunea părților componente ale întregului apare modificată, pentru a urma gradația simțămintelor. Muzica Menuetului (Allegretto) ocupă locul al doilea, făcând loc în secțiunea lui mediană (Trio) unei licăriri de speranță. Partea a treia, (Adagio ma non troppo) este o pagină ce poate fi asemănată cu o rugăciune șoptită stins, dureros, menită să încheie cufundarea setimentului depresiv. Urmează un contrast izbitor cu muzica ultimei părți. O scurtă secțiune introductivă în mișcare lentă (Adagio, în sol minor) contribuie și ea la realizarea surprizei pe care o aduce amplul discurs muzical jubilator final, în formă de rondo (Allegro, în sol major). Umbrele „sol minorului" par a fi fost învinse cu această concluzie luminoasă, dar ele vor reveni și mai adâncite în anul următor (1788) în paginile *Simfoniei în sol minor*, cea mai dramatică dintre toate creațiile sale simfonice.

Scanned with OKEN Scanner

Vor trece câțiva ani până când Mozart va relua genul cvintetului de coarde. O primă creație — *Cvintetul în re major* (KV 593) a fost compusă în anul 1790, iar următoarea — *Cvintetul în mi bemol major* (KV 614) — în 1791. Sunt lucrări care încununează strălucitor întreg șirul de compoziții camerale, demonstrând perfecțiunea la care ajunsese compozitorul în arta gândirii prin sunete, ca și suprema fericire de a compune ce nu l-a părăsit nici în ultimul an al vieții. Se impune în stilul lor factura nouă de tratare instrumentală, cu independența și interdependența strânsă a contribuțiilor lor timbrale, cu cantabilitatea generoasă care conduce atât exteriorizarea sentimentelor, cât și stăpânirea lor, într-o tratare polifonizată și o armonie măiestrit diferențiată pe plan emoțional și pe plan arhitectural.

Privită în ansamblu, creația camerală a ultimului deceniu din viața lui Mozart reprezintă un echilibru desăvârșit între simțire și inteligență creatoare, între inspirație și știință componistică. Ea poate fi plasată deasupra oricăreia dintre modelele tradiției sau ale contemporaneității, uimindu-l pe Haydn și sprijinind începuturile lui Beethoven, o creație ce și-a păstrat prospețimea și splendoarea, vibrând și răzbătând cu razele ei peste orice devenire.

CREAȚIA SIMFONICĂ ȘI CONCERTANTĂ

1. Creația în stil „divertimento"

Ca toți compozitorii epocii, Mozart a compus multe, foarte multe lucrări de dans și agrement pentru saloanele aristocratice sau balurile publice, pentru intimitatea casei sau pentru parcuri orășenești. O astfel de muzică melodioasă, limpede, alcătuită din piese scurte, cu ritmuri solemne de marș sau de variate dansuri, repezi sau legănate, răsuna pretutindeni, fermecându-i copilăria de la Salzburg sau de prin marile orașe prin care călătorise, de la Milano la Londra. Dansurile reprezentau suprema bucurie a vremii și la Viena — orașul strălucitor în care păsise „copilul-minune" și în care se vor sfârși zilele lui —, ca un adevărat focar care le aduna, le adopta, le transforma, le răspândea. Modei franceze

îi datora Menuetul și Contradansul, cele mai iubite dintre dansurile ce încântau viața de salon a timpului. Lor li s-au adăugat și cele aduse de multitudinea de reprezentanți ai aristocrației străine (supuși ai marelui imperiu austriac) și mai ales dansurile de origine germană și austriacă, printre care figura și vechiul „Ländler", cu ritmul lui ternar pregnant din care va izvorî cel mai strălucitor dintre dansurile secolului al XIX-lea — valsul. Izolate, grupate, integrate în lucrări pentru pian sau pentru diferite grupuri instrumentale sau orchestrale, având origine străină sau autohtonă, dansurile vor figura în lista creației lui Mozart de la un capăt la altul, apărând de la primele lui compoziții (*Menuetele pentru clavir* — KV 1 și 2 — compuse la cinci ani), până la cele din urmă (KV 600, 602, 605, 606, 607, 609, 610, 611 — create în 1791, an în care i se sfârșește viața).

Privind cronologia lucrărilor mozartiene în stil „divertimento", se face remarcată mai întâi varietatea existentă în titulatura lor (serenade, casațiuni, divertimenti, nocturne — de fapt genuri prea puțin diferențiate între ele), apoi — o dată cu parcurgerea partiturilor — și marea diversitate din cuprinsul lor. Diferite genuri apar reunite într-un număr variabil de părți, pe o variabilă succesiune a lor, comună fiindu-le tuturor desfășurarea pe principiul clasic al contrastului de expresie și de mișcare. Un prim exemplu de varietate a cuprinsului unei asemenea lucrări îl oferă o compoziție datând din popasul făcut la Haga în anul 1766, intitulată de Leopold Mozart *Gallimathias musicum,* pentru orchestră mixtă, „cu cembalo obligato", în care se succed 17 piese de mică întindere purtând diferite titluri, ultima fiind o fugă pe o temă de cântec popular olandez. Printre următoarele compoziții (*Casațiunile* — KV 62 și 89, *Serenada* — KV 63) se face remarcată și prezența unui gen de largă circulație în acea vreme — marșul — al cărui ton și ritm impunător deschide sau închide muzica unui asemenea ciclu de agrement. Dar marșul apare cultivat de Mozart și de sine stătător, cu deosebire în creația din perioada tinereții trăită la Salzburg (KV 189, 206, 214, 215, 237, 248, 249, 290, 335, 345).

Ceea ce apare nelipsit din desfășurarea unei asemenea lucrări în stil „divertimento" este Menuetul, figurând de două sau chiar de trei ori într-o anumită lucrare (Menuet I, Menuet II) și dacă se are în vedere faptul că acest dans era integrat și în structura unei creații camerale sau simfonice, poate fi estimat rolul pe care l-a avut în evoluția artei lui Mozart. O

Scanned with OKEN Scanner

evoluție în care trăsăturile caracteristice ale dansului francez ajung uneori să se estompeze, peste grația și eleganța lui așternându-se uneori coloritul proaspăt al dansului popular local, cel al „ländler"-ului. Și nu poate fi trecut cu vederea nici faptul că ultima compoziție pe care Mozart s-a străduit să o ducă până la capăt a fost un Menuet (KV 623), muzica lui fiind apoi aleasă de austrieci pentru a răsuna ca imn național al lor.

O mențiune specială merită a fi făcută și pentru varietatea pe care o prezintă aceste lucrări în ceea ce privește concepția lor instrumentală sau orchestrală. Câteva *Divertimenti-Trio*[37] și *Divertimenti-Quartett*[38] apar sporadic în lista creației lui Mozart, cele mai multe fiind gândite pentru formații mai mari, mixte sau destinate în exclusivitate instrumentelor de suflat (de la 6 la 13). Perechea de oboaie este aproape nelipsită din diferitele formații, alături de corni și fagoți, de trompete și corni englezi, de flauți și — mult mai rar — de clarineți, instrumente ce par a fi fost ocolite de Mozart în perioada trăită la Salzburg, unde clarinetiștii lipseau cu desăvârșire pe atunci. Spiritul cameral domină cu deosebire în lucrările pentru formații mixte, în care cvartetului de coarde i se alătură două-trei instrumente de suflat. Din această categorie fac parte *Divertimentul-Septet* (pentru cvartet de coarde, oboi și doi corni) în re minor (KV 251), compus de Mozart în 1776 ca dar pentru sora sa Nannerl, care împlinise 25 de ani. Sonoritatea camerală este caracteristică și pentru muzica destinată instrumentelor de suflat, unul dintre exemple fiind în do minor (KV 388) pentru două oboaie, două clarinete, doi corni și doi fagoți, calitate ce va determina compozitorul să o transcrie mai târziu și pentru cvintet de coarde (cu două viole), formă sub care a circulat din anul 1787 și figurează în catalogul Köchel (KV 406).

Desigur că Mozart va adopta și sonoritatea de fanfară, când va concepe muzica unor lucrări destinate a fi cântate în aer liber, numeroase din *Divertismentele* compuse la Salzburg fiind pentru formații de suflători în care tormpetiștii au rol deosebit. Forma lor, deschisă și închisă de intonații impunătoare de marș, cuprinde o succesiune de mișcări în care domină ritmurile de dansuri la modă — menuet,

37 Pentru pian, vioară și violoncel (ex. KV 254); pentru instrumente de coarde — două viori și violoncel — (ex. KV 266); pentru instrumente de suflat — doi clarineți și un fagot (ex. KV 439-b).

38 Pentru instrumente de coarde (ex. KV 136, 137, 138).

Scanned with OKEN Scanner

contradans, poloneză – corespunzătoare unui conținut care nu avea altă menire decât cea de a răspândi veselie.

În același stil „divertimento", dar pe un plan superior în ceea ce privește conținutul, se înscriu compozițiile menite a se cânta târziu, seara sau noaptea, așa-numitele *Serenade*. Acest gen, care a înflorit de pe vremea Minnesänger-ilor și care ajunge în secolul al XVIII-lea (sub forma instrumentală) una dintre cele mai iubite manifestări muzicale de agrement, a fost cultivat și de Mozart și a căpătat prin el unele atribute apropiate de cele ale concepției simfonice. Dar de la prima încercare *(Serenada KV 100)* până la celebra serenadă pentru instrumente de coarde KV 525 – *Eine kleine Nacht musik* a anului 1787 – este un drum lung, presărat cu nenumărate și variate creații. Printre acestea și cele aproximativ zece *Serenade*, majoritatea aparținând anilor trăiți la Salzburg, toate pentru formații instrumentale mixte. Tendințe către amploare sonoră apar în unele lucrări (ex. *Serenada KV 239 pentru două orchestre* – mici, e drept, dar cu o componență deosebită) – sau *Serenada KV 286 pentru patru orchestre* (de data aceasta cu aceeași componență). Investigațiile compozitorului în domeniul unei muzici ce se naște din mai multe surse sonore apar cu claritate, reprezentând o viziune a ceea ce va caracteriza peste multă vreme tehnica de bază a stereofoniei. Între aceste două lucrări – amândouă în re major – Mozart a compus *Serenada Haffner* tot în re major (KV 250), denumire ce reflectă un eveniment al orașului Salzburg (căsătoria Elisei Haffner, fiica primarului). Componența orchestrei este din nou mixtă (cvartet de coarde și câte o pereche de flauți, oboaie, fagoți, corni), iar desfășurarea muzicii (concepută în opt mișcări, din rândul cărora fac parte trei menuete) apare încadrată de intonațiile unui marș pe care Mozart îl compusese anterior (KV 249).

Dar cele mai celebre dintre serenadele lui Mozart datează din ultima perioadă a vieții. Prima – *Serenada în si bemol major* (KV 361), compusă în anul 1781, este cunoscută sub denumirea de *Marea Serenadă*, concepută pentru 12 instrumente de suflat și un „bas" – ce putea fi contrafagot sau contrabas – cu o desfășurare în șapte părți, pornite pe mișcarea „Largo" (partea I). De altfel, este o lucrare în care lirismul mozartian se manifestă cu generozitate, mai ales în părțile cu mișcări lente (partea a treia – Adagio; partea a cincea – Romance; partea a șasea – Andante, temă cu variațiuni.) Două *Serenade* – în mi bemol major

Scanned with OKEN Scanner

și în do minor – pentru opt instrumente de suflat, apărute pe rând (în 1781 și 1782) despart această *Mare Serenadă* de cea pe care însuși Mozart a intitulat-o *Eine kleine Nachtmusik*. De data aceasta menirea de a fi cântată pe înserate, sub balconul iubitei sau pentru a înveseli seara vreunui sărbătorit, pare a fi fost uitată, sensurile ei fiind topite într-o muzică ce cuprinde o supremă înaripare a sentimentului de dragoste, a fericirii de a trăi și de a iubi. Mozart a compus-o în luna august a anului 1787, deci în ultimii ani ai vieții, și nici una din umbrele lor nu transpar în desfășurarea acestei bijuterii muzicale. Doar tristețea unor amintiri dragi pare a fi pătruns în muzica „Romanței" (partea a doua – Andante), dar și aceasta învăluită de lumină. Este o pagină lentă de mare frumusețe, încadrată de muzica unui Allegro în formă de sonată (partea I) și a unui Menuet (partea a treia – Allegretto), a cărei legănare grațioasă face tranziție către voioșia nestăvilită a Rondo-ului final (Allegro). Nici o urmă din forma tradițională, bogată în piese mici, nici o urmă de stil „divertimento", așa cum ar părea că anunță titlul. Iată-ne în fața unei lucrări pentru orchestră de coarde, în tonalitatea sol major, construită cvadripartit – asemenea unei simfonii –, muzica fiecărei părți fiind turnată în forma corespunzătoare celei din ciclul simfonic (forma de sonată, de lied, de dans tripartit cu „trio" central, de rondo final). Este o creație ce înnobilează genul, o creație ce încununează strălucitor șirul serenadelor compuse de Mozart, o capodoperă a lor și a tuturor serenadelor instrumentale ce s-au scris vreodată.

2. Simfoniile

Drumul de la prima la ultima simfonie mozartiană oglindește cu fidelitate desăvârșirea istorică a dramaturgiei simfonice, așa cum aceasta apare în ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, când Haydn începe realizarea capodoperelor sale (în jurul anului 1795) și Beethoven deschide șirul celor nouă creații ale sale în genul simfonic (1799).

Pentru începuturile compozițiilor instrumentale din evoluția lui Mozart, deosebit de importantă a fost ambianța muzicală londoneză, dominată de personalitatea lui Johann Christian Bach. O primă simfonie apare în anul 1764, ca rod direct al influenței lui: *Simfonia în mi bemol major* (KV 16) pentru o orchestră formată din două viori, o violă

Scanned with OKEN Scanner

(alăturată basului), două oboaie și doi corni, lucrare structurată pe trei mișcări (Molto allegro, Andante, Presto), după modelul italian. Aceeași arhitectură și aceeași componență orchestrală se impune și în următoarea simfonie compusă de copilul Mozart la începutul anului 1765: *Simfonia în re major* (KV 19). Între aceste două lucrări timpurii sunt semnalate diferite mărturii de încercări de creație în domeniul simfoniei, două figurând și în catalogul Köchel (KV 17, KV 18). Urmează o *Simfonie în si bemol major* (KV 22) compusă în popasul făcut în Olanda către sfârșitul anului 1765, și primele două simfonii compuse la Salzburg (1766-'67) – ambele în fa major – (KV 76 și KV 43) în care talentul lui Mozart, unic în epocă și peste epocă, începe să poată fi întrezărit. La modelul tripartit preluat de la J. Ch. Bach, simte nevoia să adauge încă o mișcare (conținând Menuetul cu trio median) și să îmbogățească componența instrumentelor de suflat cu doi fagoți, contribuind la amploarea expresivă și la echilibrul sonorității, înainte de a fi aprofundat modelele școlii de compoziție vieneze. Rolul acestora se va impune în anul 1768, când Mozart, ajuns la 12 ani, va avea prilejul să trăiască un timp în metropola austriacă și să asculte simfonii de Wagenseil, de Dittersdorf și mai ales de Haydn (nume ce era important pentru micul compozitor doar pentru faptul că era frate cu Michael Haydn, maestrul său de contrapunct de la Salzburg). Ecouri ale impresiilor culese la Viena răzbat în cele două simfonii compuse în 1768, amândouă în re major (KV 45 – care va apărea și cu rol de uvertură la opera *La finta semplice* – și KV 48). Între aceste două lucrări se plasează *Simfonia în sol major* (KV 45-a), descoperită în secolul nostru și cântată pentru prima oară la Festivalul Mozart de la Salzburg din anul 1956, când întreaga lume a sărbătorit împlinirea a două sute de ani de la nașterea compozitorului. Partitura acestei lucrări, pierdută încă din timpul copilăriei lui Mozart, a putut fi reconstituită după știmele găsite în arhiva unei mănăstiri (mănăstirea din Lambach), presupunându-se că ar fi fost dăruite de Leopold Mozart călugărilor din acest lăcaș, ca răsplată pentru găzduirea dată lui și fiului său într-unul din popasurile făcute în luna ianuarie a anului 1769[39]. Față de forma cvadripartită a celor două simfonii în re major ale anului 1768, *Simfonia de la Lambach* reia modelul tripartit italian (Allegro maestoso, Andante, Presto), caracteristic în general

39 G.de Saint-Foix, *Les Symphonies de Mozart*, Paris, Ed. Mellottée, 1932, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

pentru primele sale simfonii, dar respiră și prospețimea stilului cucerit în ambianța muzicală vieneză.

Urmează perioada de călătorii în Italia, țara muzicii, unde micul Mozart culege impresii puternice. Creația lui Bocherini (la Mantua), Sammartini (la Milano) și mai ales întâlnirea cu Padre Martini (la Bologna) au pus amprente definitive asupra gândirii sale. Apar, una după alta, patru simfonii — toate în re major — primele două (KV 97 și KV 95) create la Milano, următoarele două (KV 81) la Roma și (KV 84) la Bologna, lucrări în care influențele italiene devin din ce în ce mai pregnante. În ultimele două, de exemplu, se remarcă o părăsire a structurii cvadripartite caracteristice concepției vieneze (menținută în simfoniile KV 97 și 95) și o apropiere de concepția tripartită a simfoniei italiene, derivată din forma uverturii. Și, dacă biografia lui Mozart este dominată în acest an 1770 de creația operei *Mitridate, Re din Ponto*, KV 87, nu e mai puțin adevărat că realizarea celor patru simfonii în re major a însemnat o mare satisfacție pentru compozitorul conștient de complexitatea genului („Am compus patru simfonii italiene" — scria el cu mândrie la 4 mai 1770 surorii sale la Salzburg). La cele patru simfonii mai poate fi adăugată și *Simfonia în sol major* (KV 74), lucrare nedatată, pe care unii cercetători o plasează la răspântia dintre anii 1700-1771, considerând a fi fost inițial uvertură la opera *Mitridate* recent creată (interpretare îndreptățită prin faptul că forma de sonată a primei părți este lipsită de dezvoltare și că muzica din Allegro inițial se înlănțuie cu cea din Andante). Mai apar și alte simfonii nedatate, după cum survin mereu creații descoperite postum (care, deocamdată, figurează ca anexe în ultima ediție a catalogului Köchel). Ceea ce este important, indiferent de statistica mereu îmbogățită a simfoniilor, este faptul că, după această primă călătorie în Italia, încep să se contureze trăsături ale artei simfonice mozartiene, mărturie în acest sens rămânând simfoniile compuse de-a lungul anului 1771 (la Salzburg sau în Italia), cuprinzând o *Simfonie în re major* (KV 110), două *Simfonii în do major* (KV 73 și 96), trei *Simfonii în fa major* (KV 75, 98 și 112), șir încununat de *Simfonia în la major* (KV 114) datată „Salzburg, 30 decembrie 1771". Este sfârșitul de an în care moare bătrânul arhiepiscop Sigismund, căruia i-a urmat Hieronymus de Colloredo, cel ce va întuneca din ce în ce mai mult viața lui Mozart.

Scanned with OKEN Scanner

Simfonia pare a fi fost genul în care compozitorul și-a concentrat cel mai mult forțele creatoare în anul următor. În fiecare dintre cele opt simfonii pe care Mozart le-a compus una după alta în iarna, primăvara și vara anului 1772, se va simți tendința de a căuta căi proprii de fixare a gândurilor sale. *Simfonia în sol major* (KV 124), cele trei *Simfonii* în *do major, sol major* și *fa major* (KV 128, 129, 130) sunt lucrări cu soluții de exprimare ce încep să vădească specificul spontaneității mozartiene, așa cum acesta se va dezvălui în paginile următoarelor simfonii — în *mi bemol major* (KV 132), în *re major* (KV 133) și în *la major* (KV 134). La inspirația melodică și la amintirea mereu vie a muzicalității italiene, se adaugă bogăția elaborării tematice și a facturii instrumentale, ceea ce începe să impună contribuții remarcabile în tehnica compoziției.

Simfoniile anului 1773 vădesc din nou unele tendințe tributare uverturii italiene *(Simfonia în do major* – KV 162; *Simfonia în re major* – KV 181; *Simfonia în si bemol major* – KV 182; *Simfonia în mi bemol major* – KV 184; *Simfonia în sol major* – KV 199), ca și unele trăsături specifice genurilor de „divertimento", genuri din nou prezente în creația acelei perioade (de ex.: *Serenada KV 185, Divertimento KV 205,* amândouă în re major). Printre aceste lucrări luminoase apare și prima simfonie mozartiană concepută în tonalitate minoră — *Simfonia în sol minor* (KV 183), denumită și *Mica simfonie* în sol minor, pentru a se deosebi de *Marea simfonie în sol minor* pe care o va crea către sfârșitul vieții. Sunt singurele simfonii gândite de Mozart în tonalitate minoră, prima fiind o demnă precursoare a capodoperei anului 1788. Ca fond, ea face parte dintre creațiile de mare profunzime din perioada maturizării lui Mozart, cu accente de dramatism romantic, neîntâlnite până acum. Sol minorul, care domină muzica lucrării, este deplin justificat. Ca formă, Mozart își afirmă opțiunea pentru logica ciclului cvadripartit, în care forma de sonată bitematică se impune cu autoritate, excepție de la regulile ei făcând doar construcția părții a treia (Menuetto). Ca stil, exprimarea începe să se sprijine pe unele modalități noi, rezultate din necesitatea de a putea transmite intensitatea frământărilor nemaiîncercate până atunci. Patetismul ideilor este anunțat din debutul muzical agresiv, pe o formulă sincopată ce stă la baza unei linii melodice cu cădere surprinzătoare pe intervalul de septimă micșorată, debut exprimat unisonic, în forte (Allegro con brio). Problematica prinde vibrații nostalgice în muzica părții a doua

Scanned with OKEN Scanner

(Andante, în mi bemol major) fără să-și găsească rezolvarea nici în muzica Menuetului (sol minor), cu efectele lui de neliniște create de alternanța dintre sonoritatea forte și piano. Prospețime și luminozitate survin trecător în secțiunea mediană (Trio – în sol major), dar fără rezistență. În ceea ce privește Finalul (Allegro în sol minor), Mozart pare a fi amintit că nu există paradis pe lumea aceasta, dar – așa cum reușește să ne convingă de fiecare dată – „suntem datori a ne strădui să-l merităm..."

Alfred Einstein[40] consideră *Mica simfonie în sol minor* ca făcând parte dintr-o primă trilogie a simfoniilor mozartiene, alăturând-o *Simfoniei în la major* (KV 201) compusă în luna aprilie a anului 1774 – și *simfoniei în do major* (KV 200), compusă în luna noiembrie a aceluiași an. Sunt lucrări în care începe să se simtă influența maestrului său de contrapunct de la Salzburg, Michael Haydn, care-i transmite din tainele artei creatoare a fratelui său, Joseph Haydn. Concepția construcției cvadripartite, cu logica unității ei interioare, se impune în gândirea compozitorului, care cucerește din ce în ce mai multă bogăție în viziunea armonică și polifonică. La componența orchestrală veche (cvintet de coarde, două oboaie, doi corni), menținută în *Simfonia în la major,* adaugă încă o partidă de violă și amplifică compartimentul suflătorilor cu doi fagoți (în *Simfonia în sol minor)* sau cu trompete și timpani (în *Simfonia în do major).* Desigur că idealurile exprimării sale orchestrale nu sunt încă atinse, dar căutările care survin în creațiile acestei prime „trilogii" („mica trilogie", cum a numit-o Einstein) sunt evidente.

Surprinzător este faptul că între ultimele două simfonii ale trilogiei se insinuează o creație – *Simfonia în re major* (KV 202) – datată „Salzburg, 5 mai 1774", în care apar tendințe de revenire la stilul galant, roccoco. De altfel, curând va începe o perioadă de trei-patru ani în care Mozart nu va mai compune nici o simfonie. Genurile în stil „divertimento" sunt din nou prezente, reflectând dorința compozitorului de a oferi ascultătorilor săi mai mult amuzament decât emoție. În acest sens, excepție fac *Concertele sale pentru vioară și orchestră* ale anului 1775, cu fondul lor izvorât din alte colțuri ale sufletului față de divertismentele, casațiunile, serenadele și chiar față de „drama pastorală" intitulată *Il re pastore,* compusă în aceeași perioadă, admirabil orchestrată, dar lipsită de vibrație dramatică.

40 Muzicolog german (1880-1952) care a scris – printre alte numeroase studii, articole, cronici – și o monografie „Mozart".

Scanned with OKEN Scanner

Printre aceste lucrări de tranziție spre epoca de afirmare a simfonismului mozartian se plasează și *Serenada Haffner* în re major, compusă în anul 1776 pentru căsătoria Elisabethei Haffner, fiica primarului din Salzburg. Cu o formație orchestrală amplificată și desfășurată pe nouă părți, muzica acestei lucrări va fi în curând redusă la dimensiunile unei simfonii. Nu este vorba de celebra *Simfonie Haffner,* pe care Mozart o va compune în anul 1782, ci de o lucrare în re major care s-a cântat cu mult succes în epocă.

Ultima călătorie pe care Mozart a făcut-o la Paris în compania mamei sale (1777) a înscris o nouă etapă în evoluția sa creatoare. Deosebit de important a fost popasul prelungit la Mannheim (noiembrie 1777 – martie 1778), care i-a oferit impresii covârșitoare. Cucerit de realizările celebrei orchestre din acest oraș de frunte al Palatinatului, tânărul compozitor înregistrează învățăminte ce vor rodi în compozițiile destinate *Concertelor spirituale* din capitala Franței. O primă mărturie se impune în *Simfonia concertantă* pentru patru instrumente de suflat (flaut, oboi, corn, fagot) și orchestră, lucrare ce era de fapt un omagiu adus unor soliști străluciți ai orchestrei mannheimeze. Este vorba de o creație mult elogiată în documentele de arhivă, dar a cărei partitură s-a pierdut, nefiind găsită până-n zilele noastre de cercetători. Și tot ca o consecință directă a contactului cu orchestra de la Mannheim apare și următoarea lucrare, *Simfonia în re major* (KV 297), cunoscută sub denumirea de *Simfonia pariziană,* lucrare în care trăsăturile specifice concepției de creație și de interpretare mannheimeze se îmbină cu spiritul francez (admirat de Mozart în simfoniile lui Gossec, cântate la „Concertele spirituale" din Paris). Nu lipsește nici învățătura primită de la Michael Haydn, mentorul său din ultima vreme, așa cum aceasta poate fi surprinsă în construcția mișcărilor extreme (ambele în formă de sonată și pe întinderea unor dimensiuni străine până atunci simfonismului francez) ce încadrează muzica lentă a părții mediane Andante. Din fiecare pagină a acestei lucrări respiră bucuria de a fi putut compune pentru o orchestră mare[41], cu echilibru perfect între compartimente (corzi-suflători), cu interpreți străluciți (parte aduși de la Mannheim),

41 Componența orchestrei precizată de Mozart în mauscrisul autograf este: două viori, două viole, doi „bassi", doi flauți, două oboaie, doi clarineți, doi fagoți, doi corni, două trombe și doi timpani.

Scanned with OKEN Scanner

unii dintre ei soliști virtuozi sau compozitori. În fruntea lor Mozart pare a fi prins aripi. La inspirația sa și la unele amintiri italiene (forma tripartită, dominarea contabilității) se adaugă „noul" mannheimez și unele trăsături ale simfonismului francez transmise de creația lui Gossec. Compozitorul de la Salzburg devine, pas cu pas, un prototip de compozitor universal, de artist ce adună și împrăștie raze peste granițe și peste vreme.

Reîntors la Salzburg, Mozart creează *Simfonia în sol major* (KV 318), datată 26 aprilie 1779, în care se întrezăresc transformările survenite între timp în gândirea sa. Apar valuri de creșteri și de descreșteri, apare relieful colorat al instrumentelor de suflat mult admirat de el în rândul procedeelor mannheimeze, după cum pot fi remarcate și nuanțele eroico-patetice desprinse din factura operei „seria" franceze. În ceea ce privește forma, compozitorul pare a fi fost dominat în continuare de amintirea uverturii italiene, muzica din „Allegro spirituoso" curgând fără oprire în cea din Andante, după care apare indicația „Primo tempo" pentru Final.

Câteva luni mai târziu Mozart revine la arhitectura cvadripartită în *Simfonia în si bemol major* (KV 319), cu Menuet și Trio, precum și la vechea componență orchestrală (coarde, două oboaie, doi corni — plus doi fagoți). Faptul că unii comentatori consideră această lucrare ca precursoare a marilor simfonii din perioada vieneză se sprijină atât pe procedeele folosite în secțiunea dezvoltatoare a primei părți, cât și pe faptul că prima ei temă (o melodie gregoriană desprinsă dintr-un Magnificat) va apărea și în finalul ultimei simfonii — *Simfonia Jupiter*. Deosebirea față de specificul dramatic al simfoniei precedente *(Simfonia în sol major)* aduc unele nuanțe de romantism vienez, așa cum poate fi surprins în unduirea ritmică a muzicii din prima parte sau în viziunea poetică din Andante. Parfum poetic vienez străbate și în simfonia următoare — *Simfonia în re major* — derivată din *Serenada KV 320* prin procedeul de reducere a câtorva părți din componența ei. Dar spre deosebire de realizările anterioare bazate pe simplificarea unui gen „divertimento", noua simfonie prezintă o remarcabilă încărcătură emoțională, mai ales în partea lentă (Andante în re minor).

Și iată-ne în fața unei capodopere: *Simfonia concertantă în mi bemol major,* pentru vioară, violă și orchestră (KV 364). Un genial duo, învesmântat într-o concepție simfonică de profunzime și proporții

Scanned with OKEN Scanner

monumentale. Este o creație din care se poate desprinde cu evidență tot ceea ce Mozart datorează ambianței muzicale mannheimeze, în ceea ce privește limbajul său instrumental. Noile procedee stilistice au dat un colorit viu, impresionant, sentimentelor nobile sau pasionate ce au inspirat muzica acestei lucrări compusă către sfârșitul anului 1779. Concepția concertului clasic (tripartită) se îmbină cu cea a simfoniei (în construcția intens elaborată a formei de sonată din prima parte, în rolul orchestrei, mereu articulat cu cel al instrumentelor tratate solistic, în dinamismul și unitatea discursului muzical), realizând un model de inestimabilă valoare în evoluția acestui gen cu rădăcini în tradiție și cu mare vogă în epocă. Inspirația muzicii din partea lentă – un dureros Andante – pare a aparține din nou spiritului vienez, acelei nevoi de dezvăluire a sufletului, așa cum va apărea nu peste multă vreme în creația lui Beethoven sau a lui Schubert. Mozart impune prin această creație a sa unul dintre cele mai importante principii ale genului concertant, cel al cultivării expresiei deasupra efectelor de virtuozitate.

Cu acest pas din evoluția simfonismului său, se trece către ultimul an trăit de el la Salzburg, an în care mai compune o simfonie – *Simfonia în do major* (KV 338, datată 29 august 1780). Este o lucrare care prefigurează concepția simfoniilor mozartiene finale. Accentuarea opozițiilor dintre idei, a conflictului eroic (caracteristic și pentru muzica din opera *Idomeneo* compusă în același an), conduce la dramatizarea discursului muzical, desfășurat continuu (fără solicitare de repetiții) și hrănit permanent din contraste puternice. Amploarea principiului conflictual conferă o mai mare importanță temei a doua din forma de sonată a primei părți (Allegro vivace), precum și coloritului specific al muzicii din partea lentă (Andante di molto) conceput pentru coarde, cu asocierea unui singur flaut, ceea ce realizează o puritate sonoră de tip cameral, contrastând pregnant cu muzica mișcărilor extreme învecinate. În pofida formei tripartite, specifică uverturii italiene și concertului tradițional, principiul logicii simfonice domină dramaturgia întregului și unitatea lui, încununând o întreagă epocă de acumulări și pregătind calea spre suprema măreție a măiestriei ce se va dezvălui în simfoniile compuse în ultimul deceniu al vieții (în perioada vieneză – 1781-1791).

Enumerând seria lor – *Simfonia Haffner* (1782), *Simfonia Linz* (1783), *Simfonia pragheză* (1786) și suita celor trei simfonii ce alcătuiesc *Marea trilogie finală* (create în 1788), se poate remarca prezența rară a acestui

gen în preocupările lui Mozart, sau chiar absența lui periodică (ca între anii 1783-1786, sau între 1788-1791). Îndreptarea sa pasionată către genul operei, răsplătită cu satisfacții supreme, ar putea fi o explicație plauzibilă pentru cercetători, totuși simfonia continuă să reprezinte pentru compozitor o cale de descătușare a geniului său, așa cum demonstrează din ce în ce mai mult șirul celor șase creații din perioada vieneză. Imediat după succesul operei *Răpirea din Serail* (KV 384) a urmat îndeaproape *Simfonia Haffner în re major* (KV 385) – compusă inițial pentru o festivitate din casa primarului Haffner din Salzburg, sub forma unei Serenade, și realizată ulterior prin eludarea marșului inițial și a unuia dintre cele două Menuete. Dar de la această primă creație simfonică, datând din perioada vieneză, până la măreția polifonică ce încheie *Simfonia Jupiter* (ultima simfonie mozartiană), drumul este plin de surprize. Un prim exemplu îl oferă opțiunea compozitorului pentru stilul imitativ, fugatto, pe care îl intercalează în muzica primei părți a simfoniei (Allegro con spirito), în cadrul unei forme de sonată în care rolul principal al procesului conflictual este atribuit dinamismului armonic. Îndrăzneli modulatorii, fără egal în epocă, apar de la început în relația dintre prima idee muzicală (exprimată agresiv, în unison și forte, cu debut sprijinit pe un motiv în salt avântat de două octave) și cea secundară (șoptită de viori în tonalitatea mi major ce nu mai respectă legea tradițională a relației dintre subiectele formei de sonată, la structura tonală a dominantei ajungându-se doar într-un târziu). Forma de sonată își impune însă principiile ei coordonatoare și în arhitectura părții lente (Andante), ca și în cea a Finalului, un Presto cu o desfășurare vertiginoasă, un adevărat fluviu al inspirației melodice mozartiene. Tonalitatea re major, care domină părțile extreme ale lucrării, colorează și muzica Menuetului (partea a III-a), excepție de la supremația ei făcând doar muzica din Andante (sol major) și din secțiunea mediană a Menuetului (Trio în la major), popasuri lirice în care orchestrația este deosebită (fără trompete, timpani).

Următoarea simfonie – *Simfonia în do major* (KV 425) – este cunoscută sub denumirea de *Simfonia Linz*, pentru că a fost compusă de Mozart pentru un concert din orașul Linz. Realizarea acestei creații a durat doar patru zile (31 octombrie 1783, după cum rezultă dintr-o scrisoare trimisă de compozitor tatălui său prin care anunța începutul lucrului la ea, și 4 noiembrie 1783 – data concertului din Linz). Surprinde

Scanned with OKEN Scanner

de la început introducerea lentă (Adagio), cu un caracter patetic (realizat prin înlănțuirea unui motiv ritmic în secvențe suitoare executate unisonic, în forte, cu culminație sonoră – fortissimo – pe ultimul acord de dominantă). Efectul este impresionant, având în vedere contrastul creat cu fluiditatea muzicii (în piano) din prima parte a ciclului simfonic (Allegro spiritoso). O mare bogăție de idei și de diversificări ale elementelor lor constitutive creează o țesătură de contraste afective, ce oscilează între maiestuos (ritmuri și sonorități de marș) și reverie, sentiment care în partea lentă (Poco adagio, în fa major și formă de sonată) se adâncește în unele momente până la suferință (secțiunea în fa minor). Și dacă tonalitatea do major din întreaga parte a treia (Menuet și Trio), sau factura ei ritmică pot fi puse în legătură cu prima mișcare a simfoniei, conținutul ei expresiv amintește mai mult de eleganța creației mozartiene din genurile în stil „divertimento". Cursul inspirației melodice este condus mai departe (Final, Presto) cu o măiestrie uluitoare. Pare de necrezut ca asemenea lucrare să fi putut fi zămislită în patru zile. Se descoperă în procesul de analiză unele amănunte de legătură, de continuitate și transformare motivică cu totul nemaiîntâlnite până atunci, fluența ideilor și a simțămintelor tumultuoase convergând către un impunător ideal, ilustrat în ultimă manifestare printr-un fortissimo prelungit.

Vor trece trei ani până la creația unei noi simfonii, deși în cronologia catalogului Köchel apare o *Simfonie în sol major* (KV 444), datată tot în anul 1783 ca și *Simfonia Linz.* Derutați de concepția ei, mult deosebită de cea a ultimelor creații, cercetătorii au descoperit că este vorba de o eroare, lucrarea aparținând lui Michael Haydn, excepție făcând doar introducerea (Adagio), compusă de Mozart. Și astfel, doar anul 1786 – anul operei *Nunta lui Figaro* – și al unui întreg șir de compoziții camerale – aduce către sfârșitul lui (în decembrie) surpriza unei noi simfonii: *Simfonia în re major* (KV 504) – *Simfonia pragheză,* deoarece a fost compusă pentru o academie din Praga (unde a avut loc prima audiție de la 19 ianuarie 1787). Simfonia mai este cunoscută și sub denumirea de *Simfonia fără menuet,* precizându-se astfel din titlu lipsa dansului mult iubit la Viena, dar nepotrivit cu spiritul sobru, elevat, al muzicienilor praghezi. Cele trei părți ale lucrării, precedate de o introducere lentă, nu se detașează de trăsăturile de coeziune ale genului simfonic ciclic, ci contribuie pe toate planurile gândirii și limbajului

Scanned with OKEN Scanner

muzical la pregătirea capodoperelor ce vor alcătui „marea trilogie finală". Este o creație cu îndrăzneli stilistice hotărâtoare în ceea ce privește procesul de înaintare a ideilor, proces sprijinit pe acumulări treptate de esențe emoționale. Surprinde de la început fondul grav și amploarea introducerii lente (Adagio) pe un motiv pe care Mozart îl va mai relua și în ultima sa simfonie (*Jupiter*); surprinde și concepția temei principale a formei de sonată din prima parte (Allegro), care părăsește vechea claritate melodică pentru a rezulta din împletirea contrapunctică a vocilor. Stilul fugatto — care se impusese și în prima parte a *Simfoniei Haffner* — se desfășoară paralel cu tendințele de antifonizare dintre cele două compartimente principale ale orchestrei (corzi, suflători). Calmul și liniștea par a conduce procesul simfonic, dar trăsăturile romantice insinuate între timp în personalitatea compozitorului nu întârzie să intervină. Prelungiri neobișnuite de acumulări motivice până la conturarea unei idei, transfigurările lor depresive (cum este, de exemplu, cea a temei secundare, șoptită de viori și dusă spre coloritul trist al la minorului), întreceri și ecouri dinamice într-o înaintare contrapunctică, dau travaliului simfonic o grandoare care ne poartă cu gândul la realizările beethoveniene de mai târziu. Complexitatea gândirii a solicitat forma de sonată în toate cele trei părți ale lucrării, remarcabil fiind însă felul în care Mozart a lărgit și a adâncit sensurile din suprafețele muzicale ce despart ideile formei și secțiunile ei. În șirul de îndoieli — cu întrebări și răspunsuri, cu reverie sau exuberanță — se anunță etapa de culme a simfonismului mozartian, așa cum acesta se va manifesta în confruntarea gravă din muzica uverturii la opera *Don Giovanni* și în ultimele trei simfonii.

Am ajuns, așadar, la capătul șirului de simfonii create de copilul, adolescentul și tânărul Mozart. Este vara anului 1788, compozitorul a împlinit 32 de ani și nu poate bănui că mai are doar trei ani de trăit. Muzica celor trei creații ale triadei izbucnește și se desăvârșește una după alta, ca dintr-o singură respirație. Peste un veac, Wagner va compune un ciclu de opere inspirate din legenda Nibelungilor și va cere ca audiția celor patru opere ce îl alcătuiesc să fie făcută cât mai înlănțuit posibil în timp, pentru a nu se risipi din intențiile concepției creatoare. Acum, în vara anului 1788, Mozart pare să fi dorit a da la lumină un ciclu simfonic monumental, conceput în formă de arc ce pornește impunător pe muzica *Simfoniei în mi bemol major* (terminată la 26 iunie), se

Scanned with OKEN Scanner

destăinuie în *Simfonia în sol minor* (pe care o datează 25 iulie), pentru a sfârși apoteotic în *Simfonia în do major* (10 august). Interpretarea unei intenții de continuitate ciclică a acestor trei creații lansată de unii cercetători pasionați ai creației mozartiene pare a fi justă, deși nici una dintre scrisorile compozitorului din această perioadă și nici una dintre informațiile de arhivă nu o confirmă până în prezent. În cazul unei asemenea intenții, Mozart a realizat o demonstrație impunătoare de unitate în diversitate, pentru că muzica lor — deși compusă în cursul a șase săptămâni, cu mici intervale între ele — este extrem de diferențiată ca fond emoțional și ca realizare.

Simfonia în mi bemol major (KV 543) pentru o formație orchestrală alcătuită din cvartetul de coarde (în care violoncelul are rol independent față de bas), instrumente de suflat și timpani, debutează cu o amplă introducere lentă (Adagio). Sprijinit pe alternanța a două secțiuni contrastante (prima — cu sonorități impunătoare, a doua — pe alunecarea unei scări descendente, în piano), procesul ei dramaturgic este întreținut de îndrăzneli armonice și de persistența unor bătăi ritmice în registrul grav, conducând către o întrebare finală, căreia i se răspunde prin muzica din mișcarea „Allegro"(partea întâi). „Cea mai mozartiană dintre simfoniile lui Mozart", s-a spus despre această lucrare, desfășurată pe o impresionantă limpezime emoțională. Parfum de vals vienez (în prima temă a formei de sonată), lirism romantic (tema a doua) și o mare bogăție de idei intermediare (atât între teme, cât și între secțiunile formei) contribuie la tendința de înseninare a gândului exprimat în introducerea lentă. Dar în această înaintare muzicală survine o breșă — acea tăcere generală (măsura 180) care readuce neliniștea întrebătoare din concluzia introducerii. Răspunsul din secțiunea Reprizei este binevenit, el risipește pentru o vreme urmele de îndoială. Dar contrastul de stări sufletești își continuă acțiunea în muzica părții lente (cu „Andante con moto", în formă de lied-sonată fără dezvoltare), fiind marcat pe plan timbral (corzi-suflători), dinamic (piano-forte), armonic și polifonic, înseninarea instalându-se doar în ultima secțiune a acestei pagini de elevată introspecție. Menuetul (partea a treia) imprimă un nou contrast de fond emoțional, muzica lui tinzând să se îndepărteze de la grația dansului de salon, prin robustețea ritmică a unor dansuri rustice, tendință ce se accentuează în secțiunea Trio și prin contribuția coloritului timbral al clarinetului. Finalul (Allegro) este construit pe substanța unei

Scanned with OKEN Scanner

singure idei muzicale, dar formula arhitecturii din sonata monotematică este înlocuită de compozitor cu cea specifică formei de sonată. Procesul dezvoltator se va sprijini pe opoziția dintre fluența ideii de bază și preluarea elementului de debut din desfășurarea ei melodică, procedeu novator care realizează o importantă sinteză între concepția travaliului din cele două tipuri de sonate (mono și bi-tematică). Concluzia muzicală a acestei mișcări este răspunsul pe care Mozart îl dă întrebării cuprinsă în Adagio introductiv. Tragismul ei, trecut prin filtrul unor frământări (partea I), apoi a unei profunde introspecții (partea a II-a) și detașări (partea a III-a), ajunge în zona unei supreme luminozități, asemenea celei cucerită de Oedip, eroul mitului antic (Final). „Eroica lui Mozart" – cum au denumit impropriu unii comentatori această creație – este de fapt ilustrarea unei aspirații către armonie și echilibru, cultivată mereu de artist. Dar trăsătura romantică a fondului său sufletesc nu întârzie să iasă la lumină, așa cum se va întâmpla în muzica următoarei creații – *Simfonia în sol minor* (KV 550). De data aceasta Mozart nu mai simte nevoia să înceapă muzica noii sale lucrări printr-o introducere lentă, în desfășurarea căreia să poată concentra problematica ei – așa cum făcuse de fiecare dată în ultimele sale simfonii. El pare a-și continua un gând părăsit (ceea ce ar putea constitui un argument în favoarea unei intenții de ciclicitate în creația trilogiei) și intră direct în subiect. Este un subiect liric ce nu-și mai limitează acțiunea doar asupra primei părți a simfoniei, ci își revarsă înțelesurile asupra întregii creații. Viorile îl expun în piano și începutul ei promite (prin tempo, prin factura lui ritmică) seninătate. Dar în desfășurarea precipitată a profilului lui melodic intervin secvențe descendente ce aduc neliniște, nesiguranță. Reluarea acestei teme-subiect fixează starea de incertitudine, iar pauza generală ce întretaie înaintarea muzicii spre tema a doua o accentuează. Și Mozart – cel ce „surâde printre lacrimi" – va imprima speranță celui de-al doilea subiect. Coloritul instrumental complementar al prezentării lui (viori, apoi instrumente de suflat din lemn) este inversat ingenios la reluare, joc ce contribuie la înseninarea sentimentului de îndoială. Pe acest material expozitiv – cu mult mai restrâns decât în simfoniile anterioare – se va sprijini o intensă dezbatere, dramaturgică. Se remarcă în primul rând importanța neobișnuită pe care compozitorul o dă secțiunii finale din Expoziție, ceea ce va constitui un adevărat model în evoluția ulterioară a dramaturgiei simfonice. Iar în ceea ce privește

Scanned with OKEN Scanner

travaliul din secțiunea dezvoltării, acesta rămâne o demonstrație de fantezie și știință modulatorie, purtând celulele constitutive ale temei principale prin variate prefaceri armonice. Contribuțiile continuă și în Reexpoziție (prin împrospătarea limbajului orchestral) și mai ales în Coda, când tonul de suferință e acoperit de intensitatea sonorității „forte" în întreaga orchestră — un „tutti" fără trompete și fără timpani, instrumente ce au figurat în componența orchestrală a simfoniei precedente.

În muzica părții lente (Andante) în formă de sonată, impresionează melacolia lirismului mozartian. Mai mult decât atât: tema principală ce se înfiripă treptat, contrapunctic, cuprinde în miezul ei (măsurile 2 și 3) asprimea unor disonanțe ce dezvăluie amintirea unui sentiment tragic. O tristețe sobră învăluie desfășurara temei secundare, pentru ca în secțiunea dezvoltatoare să se ivească nuanțe de răzvrătire care imprimă dinamizare procesului conflictual. Este o pagină de melancolie meditativă ce întruchipează o dispoziție sufletească tăinuită deseori de compozitor.

În Menuetto (partea a III-a — Allegretto), noul se afirmă în factura dramatică a muzicii, care părăsește grația vechiului dans francez. Intenția de a opune forță sentimentelor triste și de a zăgăzui tendințele depresive survine în fiecare dintre căile exprimării muzicale, prin înverșunarea ritmică (sincopată) și sonoră (forte), prin tensiunea armonică, elaborarea contrapunctică și fantezia coloratiei instrumentale, într-o formă tripartită clară, cu o secțiune mediană (Trio) care aduce un moment de liniște idilică în cursul tumultuos al muzicii. Contribuția pe care o aduce Mozart la logica desfășurării simfonice este evidentă. Menuetul își păstrează doar locul și numele în ciclul cvadripartit, muzica lui fiind concepută ca o pregătire firească a deznodământului final. Acesta (Allegro assai) este un iureș de bucurie turnat într-o formă de sonată de dimensiuni mari. Caracterul de dans rustic, apăsat, este acum justificat. Ideea de pornire, cu avânt cucerit pe treptele arpegiului de tonică (sol minor) își împlinește sensul ascendent în formula finală (de optimi) a primei ei fraze, care se repetă jucăuș. Jucăuș este și contrastul tonal (sol minor — re major) și cel dinamic (piano-forte) din desfășurarea fiecăreia dintre cele două fraze care compun acest subiect tipic mozartian, exuberanță ce se dinamizează și pare a fi greu de stăvilit. Dar survine lirismul

Scanned with OKEN Scanner

temei secundare și apoi dramatismul nemaiîntâlnit din muzica dezvoltării. O lavă clocotitoare se revarsă peste tot ce a fost veselie și speranță, întreg eșafodajul de frumusețe muzicală se dărâmă într-o încleștare impresionantă. Nici una dintre simfoniile trecute – compuse de Mozart sau de predecesorii săi – nu a ajuns să imprime unui final asemenea vehemență. Totul survine asemenea unei crize și se termină brusc, printr-o pauză generală (procedeu experimentat și în prima parte), care netezește calea spre instalarea echilibrului (Repriză). Rana este deschisă, tonul exuberant este reluat, dar în substanța lirică a temei a doua mai dăinuie umbra îndoielilor trecute. Oare Mozart, care a datat această creație romantică „Viena, 25 iulie 1788", a continuat să-și adâncească gândul și să-l dezvăluie în următoarea simfonie, terminată doar după două săptămâni? Oare Brahms – cel care a avut norocul să posede manuscrisul autograf al acestei capodopere – a reușit să descifreze această taină din paginile partiturii ei? Cert este că romantismul maestrului clasic a lăsat urme adânci în arta și gândirea urmașilor săi din Viena, ca Schubert și Beethoven sau ca Brahms – marele său admirator.

Simfonia în do major (KV 551), datată „Viena, 10 august 1788", încununează trilogia și întreg șirul de simfonii create de Mozart. Muzica ei circulă sub denumirea de *Simfonia Jupiter* pe care i-a dat-o violonistul J.P. Salomon pentru măreția ei, asemănătoare cu cea a lui Jupiter, cel mai puternic și mai strălucitor dintre zei.

Privită în ansamblu, muzica este concepută pentru o orchestră ce revine la formula *Simfoniei în mi bemol major* – prima din trilogie – (cu trompete și timpani). Forma ei este clasică, pe succesiunea a patru mișcări: Allegro vivace, Andante cantabile, Menuetto-Allegretto, Final-Molto allegro. Ca și în simfonia precedentă, Mozart atacă direct subiectul, de data aceasta prin semnale eroice. Tonul lor impunător (tutti orchestral, în forte) a mai răsunat și în alte creații simfonice ale lui Mozart[42] sau ale altor compozitori[43], dar replica pe care o va da vioara primă, timid, întrebător, după răgazul unei pauze aduce amintirea sentimentului trist, de nesiguranță, din *Simfonia în sol minor*. Opoziția dintre aceste două sensuri expresive conturate în tema introductivă a formei

42 *Concertul pentru pian și orchestră în re minor* (KV 466), *Simfonia în re major* (KV 504).
43 Uvertura la opera *Iphygenia în Aulida* de Gluck.

Scanned with OKEN Scanner

de sonată creează primul element de dezbatere în dramaturgia muzicii. Importanța acestei teme este subliniată și prin faptul că Mozart ocolește cursul obișnuit al formei de sonată (după care ar fi urmat puntea care să conducă la tema secundară). Fragmentul cu caracter de mars, desfășurat solemn, cadențat, conduce, contrar așteptărilor, la readucerea ideii principale cu sens expresiv lărgit, deoarece în alcătuirea ei intervine linia descendentă a motivului cu care suflătorii contribuiseră contrapunctic la realizarea temei principale din *Simfonia „Praga"* (KV 504). Pregătită intens, muzica temei a doua se va desfășura liric și cu o suplețe tipic mozartiană, pe o întindere neobișnuit de mare, pentru ca, după o întrerupere bruscă (pauză generală), să survină surpriza unui moment fortissimo, pe acord de do minor, impresionant. Umbrele ivite se vor lumina treptat (do major), conducând la o temă cu caracter jucăuș, asemănător celui din unele momente ale operelor „buffa" sau ale creației în stil „divertimento", cu rolul de a imprima seninătate expoziției tematice. Și, în mod surprinzător (față de procedeele tradiției), Mozart va începe cu această temă concluzivă travaliul din secțiunea dezvoltatoare, desfășurată cu mare amploare, și ca întindere, și ca profunzime emoțională. Imitații polifonice, fluctuații modulatorii, dialoguri timbrale, intercalare de „falsă repriză" în desfășurarea procesului transformator sunt procedee care conduc tensiunea metamorfozării elementelor desprinse din materialul tematic expozitiv, la care se adaugă și unele elemente preluate din simfoniile create anterior (din *Simfonia „Praga"*, din *Simfonia în sol minor).* Procesul transformator nu va fi îngrădit de legile secțiunii concluzive (Repriza), ci va continua îmbogățirea lui pe toate căile de exprimare muzicală (modulații, contraste timbrale, efecte dinamice, contrapunctări imitative, insinuări de momente de pauză), mijloace stilistice ce conferă calități noi, de echilibru și luminozitate, ideilor din acest prim act al lucrării. Dar această „luminozitate mozartiană" va fi cucerită abia în ultimul act, în care este plasat centrul de greutate al întregii desfășurări muzicale. Până la măreția acestei culmi însă , compozitorul și poetul își vor purta gândurile prin universul unor idealuri sublime, reflectate în limpezimea de cristal a muzicii din partea lentă (Andante cantabile). Tonul cald, narativ, al primei teme, cântată „con sordini" de vioara primă, promite o formă de lied. Mozart apelează însă din nou la forma de sonată, dar elementul de contrast specific ei nu este creat prin substanța temei a doua, intens lirică, ci de neliniștea

Scanned with OKEN Scanner

survenită în muzica punții ce conduce la ea. Este o neliniște romantică ce va deschide și dezbaterea din secțiunea dezvoltatoare și nu se va risipi decât în simplitatea visătoare a ultimelor măsuri (Coda).

Originalitatea creatoare prezintă și muzica părții a treia (un Menuetto în formă tripartită, cu Trio median), prin tendința de estompare a legăturii cu vechiul dans de salon francez și printr-o strânsă omogenitate. Conturul lui melodic (descendent, cromatizat) va sta la baza unor comentarii variate, dintre care cel în stil imitativ (canon la patru voci, atribuit instrumentelor de suflat din lemn) pare a anticipa concepția polifoniei finale. De altfel, unele legături cu muzica părții a patra pot fi surprinse și în conturul unor desene melodice, intenția de unitate conducând procesul creator către finalul „Molto allegro", pe care numeroși comentatori l-au considerat ca „testament simfonic". Interpretarea lor se referă nu numai la faptul că este ultimul cuvânt al lui Mozart în genul simfoniei, dar mai ales la concepția acestui final, care apare ca o concluzie a căutărilor sale din domeniul limbajului simfonic, prin sinteza stilistică realizată între căile de exprimare tradiționale și moderne. În primul rând, concepția sa arhitecturală îmbină două dintre cele mai complexe forme muzicale — Fuga și Sonata. Pe elementele lor de bază (subiectul și contrasubiectul — în forma de fugă; prezența a două teme contrastante — în forma de sonată) și pe procedeele lor specifice de prelucrare se sprijină înaintarea muzicii, până la ipostaza strălucitoare a ultimelor acorduri. Și nu este vorba de o exprimare fără precedent în istoria simfoniei, ci de noul pe care îl aduce densitatea desfășurării sonore, ca rezultantă directă a contopirii celor două forme ale gândirii muzicale. Sprijinit pe experiența sa din domeniul creației camerale, Mozart mânuiește cu suplețe stilul contrapunctic peste cadrul clasic al formei de sonată. Tema ei principală are rădăcini în muzica gregoriană (în melodia unui Magnificat din ritualul catolic pe care o folosise și într-un „Credo" din Missele sale timpurii (KV 192). Mai mult decât atât, aceeași temă gregoriană deschisese și muzica uneia dintre simfoniile anului 1779 (KV 319), pentru a ajunge să-și impună sensul arhaic și în această ultimă pagină a creației sale simfonice, cu dublu rol (de temă principală a formei de sonată și de subiect al formei de fugă). Între expoziția ei (atribuită viorii, în piano) și apariția temei a doua (expusă tot de vioară), suprafața menită punții este folosită de compozitor ca expoziție clară de fugă la cinci voci (cele cinci intrări ale subiectului gregorian

Scanned with OKEN Scanner

fiind atribuite instrumentelor de coarde (vioara secundă, vioara primă, viola, violoncel, contrabas). Un dinamism clocotitor conduce cursul mereu îmbogățit al muzicii, repetarea lui (măsura 355) însemnând de fapt reluarea transformărilor ivite în secțiunile dezvoltării și reprizei, procedeu neobișnuit până atunci. Uluitoare este și esențializarea expresivă a substanței tematice din concluzia polifonizată și din strălucirea sonoră ce încununează muzica acestei pagini finale, cea mai complexă din vasta creație simfonică mozartiană.

Ceea ce s-ar mai putea adăuga la prezentarea acestei creații ar putea completa caracterizarea oricărei simfonii compuse de Mozart la maturitate. Este vorba de relieful ideilor muzicale, de caracterizarea lor expresivă, ceea ce trebuie pus în legătură cu experiența mare pe care compozitorul a avut-o în creația de operă. Această calitate de reliefare a substanței muzicale — ca influență a stilului de operă — l-a determinat pe Joseph Haydn să mărturisească deseori regretul de a-și fi pierdut prietenul mai tânăr, considerând că pe baza partiturilor sale ar fi avut mult de învățat. Într-adevăr, în timp ce creația compozitorului mai vârstnic cu peste douăzeci de ani încununase întreaga artă muzicală a secolului al XVIII-lea, Mozart deschide orizonturi noi limbajului acestei arte, lăsând modele de inspirație până la Wagner (în fluența armonică, în expresivitatea împrospătată a polifoniei) și chiar după el, până la Webern (în tesiunea emoțională a tăcerilor, a pauzelor generale). Urma lăsată de el în lumea simfoniei este imensă, ea va aduce mereu valuri de fericire în sălile de concert și — pe calea undelor — în casele fiecăruia dintre noi, cei de azi și de mâine.

3. Concertele instrumentale

Concertul instrumental, cu spectaculoasa lui înflorire în creația compozitorilor de la sfârșitul secolului al XVII-lea și prima jumătate a secolului următor, ajunsese la transformări importante atât în arhitectura lui — prin atributele expresive aduse de forma de sonată de curând afirmată —, cât și în raporturile existente între solist și orchestră. În momentul în care apare miracolul Mozart, începuse dominarea acompaniamentului orchestral, solistul cucerind cu greu rol principal în dezvăluirea muzicii. Era firesc ca fenomenalul virtuoz al clavecinului, al orgii și al viorii să fie atras de acest gen, să-l cultive cu pasiune, pentru

Scanned with OKEN Scanner

a lăsa în urma trecerii sale grăbite prin viață douăzeci și trei de concerte pentru pian și orchestră (dintre care un dublu și un triplu concert), opt concerte pentru vioară și nouă pentru instrumente de suflat și orchestră, cărora li se adaugă și alte diferite mișcări, fragmente, rondo-uri – toate înregistrate cu loc propriu în catalogul Köchel. O listă bogată, cea mai bogată din ansamblul creației moștenite de la cei trei iluștri clasici vienezi, dar mai ale prețioasă și hotărâtoare în evoluția concepției componistice concertante.

Privite în ansamblu, concertele lui Mozart adoptă formula arhitecturală tripartită (repede-lent-repede), dar în această desfășurare preluată din tradiție fantezia lui Mozart își dezvăluie geniul necontenit prin soluții noi în formă și limbaj, ca și în relația dintre solist și orchestră. Domină cu autoritate concertele pentru pian și orchestră, constituind răspunsul pe care compozitorul îl dădea pianistului Mozart, dar afirmarea valorii lor mari, neatinsă încă, a fost precedată de cea a concertelor pentru vioară și orchestră, compuse în lanț, unul după altul, pe când avea doar nouăsprezece ani.

a. *Concertele pentru vioară și orchestră*

Așa cum se știe, Mozart a fost fiul unui violonist și profesor de vioară, a cărui știință pedagogică a rămas înscrisă într-o metodă de vioară celebră, de care au beneficiat apoi numeroase generații de violoniști din întreaga Europă. Numeroase documente de arhivă atestă faptul că a cântat bine la vioară încă de la vârsta de șase ani, că a progresat uluitor, ajungând să fie numit în funcția de concert-maestru la Curtea arhiepiscopală din Salzburg la vârsta de treisprezece ani. Biografii lui pomenesc de marea admirație pe care o avea pentru violoniștii timpului (italienii Nardini, Pugnani; francezii Gaviniès, Leduc etc.), ceea ce a însemnat un puternic stimulent în evoluția artei și carierei sale interpretative. Dar în anul 1777, când părăsește postul de concert-maestru al orchestrei salzburgheze, Mozart va renunța la bucuria de a concerta cu vioara, care-i solicita o intensă muncă de studii zilnice. Ceea ce va rămâne pentru totdeauna din legătura cu universul acestui instrument va fi „dragostea sa pentru tonul ei însuflețit... atât de cantabil, de suplu“[44],

44 B.Paumgartner: *Mozart*, Zürich, 1945, p. 113.

de potrivit cu harul inventivității sale melodice. O legătură care va fi cel mai mult valorificată în anul 1775, când Mozart va da la iveală de-a lungul câtorva luni (aprilie-decembrie) cinci concerte pentru vioară și orchestră, cinci mărturii ale geniului său, ale bucuriei sale de a crea – „tot ce a produs mai important înainte de ultima sa călătorie la Paris", după cum relatează unul dintre comentatorii pasionați ai creației sale[45]. Pentru că aceste cinci concerte – cărora li se vor adăuga în curând încă două – se numără nu numai printre cele mai valoroase dintre compozițiile sale datând din primele două decenii ale vieții, dar și din rândul concertelor pentru vioară ale epocii, constituind puntea de aur dintre cele compuse de Bach la începutul secolului al XVII-lea și cel pe care îl va crea Beethoven la începutul secolului următor.

La concepția celor cinci concerte pentru vioară ale anului 1775 Mozart a ajuns treptat. Experiența sa, sprijinită prea puțin pe primele compoziții pentru cuplul clavecin-vioară (sonate în care rolul viorii apare tratat secundar) cucerise forțe remarcabile în creația cvartetelor de coarde, în care se face remarcată cunoașterea deplină a calităților de suplețe pe care le are vioara și instrumentele înrudite cu ea. Mai trebuie menționat și faptul că geniul lui Mozart se manifestase surprinzător și cu ani în urmă (în 1766), când compusese primul său concert pentru vioară și orchestră, rămas multă vreme necunoscut, anume: *Adelaide Konzert.* Era, de fapt, o primă destăinuire muzicală. Avea zece ani, familia Mozart se întorcea din îndepărtata Anglie și, în popasul făcut la Paris, „copilul-minune" se îndrăgostise – asemenea lui Cherubino, personajul nemuritor din opera *Nunta lui Figaro* – de fiica regelui Ludovic al XV-lea, violonistă talentată, al cărei nume – Adelaide – rămâne înscris în filele istoriei doar datorită micului admirator austriac.

Adelaide Konzert, în re major, publicat de Editura germană Schott (din Mainz) în anul 1933, este de fapt o reconstituire a schițelor lui originale. Ceea ce este important de relevat este faptul că partitura lui originală – multă vreme necunoscută și transmisă doar printre posesorii colecționari particulari – prezintă o latură a micului muzician prea puțin relevată în trecut. Este vorba de orizontul lui muzical, de multitudinea și importanța cunoștințelor teoretice pe care le-a avut acest copil. Pentru că el a fixat muzica acestui concert pe două portative, unul

45 C. Girdlestone: *Mozart et ses concertos pour piano,* Paris, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

pentru vioara solo și tutti, al doilea — conceput ca linie de bas. Până acum nimic nou și extraordinar, având în vedere epoca de creație. Ceea ce este ingenios poate fi surprins în faptul că Mozart fixează basului tonalitatea „mi", în timp ce muzica de pe portativul destinat viorii solo si grupului tutti — în „re". Se deduce din această scriitură (prin care Mozart pretindea corzilor să se acorde cu un ton mai sus) intenția lui de a favoriza o execuție mai ușoară și, în același timp, mai strălucitoare pentru interpreta căreia îi era dedicată lucrarea, Adelaide de France (instrumentul ei putând fi ridicat fără inconvenient la un diapazon mai înalt decât cel normal, calitate specifică, așa-numitul „violon de dame", existentă în acea vreme). Paternitatea mozartiană a acestui concert a fost multă vreme constestată, unii comentatori atribuind-o violonistului Henri Gustav Casadesus, cel care i-a realizat armonizarea după bas și orchestrația după modelul celorlalte concerte ale ilustrului clasic (cvintet de coarde, două oboaie, doi corni). Compozitorul german Paul Hindemith — atât de reprezentativ pentru rigoarea științifică a comentariilor sale muzicologice — a contribuit la acțiunea de recunoaștere a autenticității ei, compunându-i cadențe pentru fiecare din cele trei părți componente (Allegro, Adagio, Allegro). La mărturiile existente, dintre care se impune cu deosebire cea a dedicației autograf (citată la pagina 123) se adaugă și atitudinea marilor violoniști ai secolului nostru (începând cu contemporanii lui Hindemith), care au integrat acest prim concert mozartian în repertoriul lor, ducând astfel mai departe urma lăsată de arta unui copil de geniu în discografia modernă, printre marile exemple figurând și numele lui Yehudi Menuhin.

Peste nouă ani, în anul 1775, Mozart compune șirul celor cinci concerte pentru vioară și orchestră ce se impun ca realizări deosebit de reprezentative pentru valoarea atinsă de arta sa la o vârstă la care alți compozitori își făceau ucenicia. Muzica primelor două concerte *(Concertul în si bemol major,* KV 207 și *Concertul în re major,* KV 211) anunță trăsăturile principale ale concepției pe care va merge Mozart în următoarele concerte, toate în formă tripartită, în tonalități majore, cu o orchestră compusă din cvintetul de coarde, două oboaie și doi corni, precum și pe o tehnică violonistică supusă permanent funcției artistice. Se concentrează în aceste două prime realizări trăsături ale stilurilor violonistice italiene sau franceze, stiluri cristalizate în fondul de mare receptivitate al copilului și adolescentului Mozart. În partiturile

Scanned with OKEN Scanner

lor – aparținând unei perioade bogate în *Serenade* și *Divertimenti,* lansate în același an cu opera *Regele păstor* (idilic-pastorală) – apar elemente ce reflectă stilul „galant" (roccoco) caracteristic epocii. Dar dincolo de aceste trăsături de influență, răzbat dimensiunile unui talent neobișnuit de mare, ca profunzime și originalitate. Se impune splendoarea melodică mereu condusă de logica clasică și de o vibrație emoțională cu totul personală, de-a lungul unei construcții clare și echilibrate. Măiestria compozitorului devine cu totul remarcabilă în următorul concert, *Concertul în sol major* (KV 216), o adevărată bijuterie muzicală a repertoriului violonistic. Muzica cucerește noi înălțimi. Apar îndrăzneli și frumuseți nebănuite în fiecare act în parte. Aceeași formă de sonată (în prima parte – Allegro), cu aceeași dublă expoziție (orchestrală, solistică), dar îmbogățită cu idei complementare ce au rolul de a întregi sensurile jubilatoare afirmate de tema principală. De fapt, contrastul dintre ideile formei de sonată este neglijat de data aceasta, cea de-a doua temă părând a fi antrenată organic în dinamismul declanșat de muzica primei teme. Principiul de contrast se impune însă între secțiunile construcției muzicale, cea interioară – dezvoltarea – apărând ca un intermezzo neliniștit. Condus de nuanțele expresivității, Mozart detașează din grupul orchestral una dintre vocile ei (oboiul) alăturându-l (ca rol) celui solistic. El tinde, astfel, către o simfonizare a discursului concertant, în năzuința de adâncire a unora dintre gândurile sale frământate. Anunțată trecător în această scenă centrală a primului act, drama sufletească va fi dezvăluită în muzica părții lente, în celebrul Adagio în re major. Pe legănarea acompaniamentului în triolete, se înalță cantilena viorii, purtând puritatea unui sentiment de adâncă tristețe lăuntrică. Pornită calm (piano, tranquillo), ea se încarcă treptat de durere, culminând în secțiunea centrală, când se dezvăluie patetic pe șirul unor suspine sugerate în orchestră. Detașarea de trăsăturile stilului „galant" al vremii este evidentă. Mozart creează în această mișcare lentă a genului concertant o demonstrație de esențializare a sentimentului liric, prefigurând sublima realizare a paginilor lente din unele concerte pentru pian pe care le va compune în perioada vieneză.

Ineditul creator continuă să se afirme și în mișcarea finală în forma de rondo atât de clară și de riguroasă ca structură interioară. Pentru că verva cuceritoare a muzicii (Allegro, în măsură ternară) din desfășurarea clasică (refren-cuplet-refren etc.) este întretăiată de un episod

Scanned with OKEN Scanner

original (în măsură binară) în care o imagine solemnă (mișcarea Andante, tonalitatea sol minor, prin care Mozart și-a exprimat deseori gândurile nostalgice) alternează cu veselia de alură populară[46] (mișcarea Allegretto, tonalitatea sol major). Se conturează, astfel, prezența unui intermezzo neobișnuit, ce dă complexitate țesăturii muzicale finale, a cărei voioșie se stinge totuși în nuanțe pianissimo.

Doar trei săptămâni despart acest concert de următorul, *Concertul în re major* (KV 218), un însemnat pas înainte față de primul *Concert în re major* (KV 211), compus cu patru luni în urmă. Prin valoarea și factura lui violonistică, este creația care deschide seria celebrelor concerte în re major din literatura viorii.

De data aceasta principiul contrastului domină desfășurarea lui muzicală. Sentimentele contrarii se afirmă decis în prima parte (Allegro), mai concentrat în prima expoziție (orchestrală), mai amplificat (pe o întindere de două ori mai mare) – în cea a solistului. Tema pricipală este energică, cu ritm de marș și strălucire de fanfară; cea secundară – poetică, expresivă. Este lesne de înțeles faptul că acest concert a circulat sub denumirea de „Militarul" (atât de improprie conținutului său emoțional) dată doar de caracterul primei teme (ale cărei intonații nici nu mai apar reluate în reexpoziție – secțiunea finală a formei de sonată).

Contrastul continuă să conducă sensurile muzicii și în partea mediană (Andante cantabile, în formă de sonată fără dezvoltare), dar pe un plan de înrudire tematică (caracterul nobil al primei teme fiind întâmpinat cu gingășie de melodismul temei a doua). În schimb, în mișcarea finală contrastul dintre secțiunile formei de rondo-sonată este reliefat în alternanța tempo-urilor (Andante grazioso – Allegro ma non troppo), a structurii metrice (2/4-6/8), corespunzător diferitelor nuanțe expansive: primul – învăluit de farmec și grație, al doilea – de exuberanță. În derularea lor intervine însă o nouă surpriză: un intermezzo central în care este citată o temă de dans popular, fixată în partitura viorii printr-o scriitură ingenioasă cu un efect de duble coarde, menit să invoce isonul cimpoiului (bas de „musette"). Tema fusese admirată de Mozart în muzica unei lucrări de Dittersdorf, intitulată „Ballo

46 Fragmentul „Allegretto" este pe o temă populară olandeză, folosită de Mozart pe când avea zece ani (în popasul făcut la Amsterdam) în *Variațiunile pentru clavir* – KV 25.

Scanned with OKEN Scanner

Strassburger", ceea ce justifică denumirea sub care a circulat această creație — *Strassburger Konzert.*

Concertul în la major (KV 219) urmează îndeaproape șirul acestor creații dedicate de Mozart viorii, fiind deosebit de reprezentativ pentru concepția sa în domeniul genului concertant. Trăsătura principală care se desprinde o dată cu prima lui audiție este marea unitate de gândire din desfășurarea muzicii. Acordul tonalității la major care deschide (în forte) muzica, și desfășurarea lui arpegiată care urmează (în piano), se impune ca sursă principală de inspirație în construcția ideilor muzicale din care va fi plămădită muzica primei părți (Allegro aperto). Fixarea acestui izvor muzical se face în dubla expoziție a formei de sonată, într-o concepție arhitecturală inedită, fără precedent în istoria literaturii concertante. Între expoziția orchestrală și cea a solistului, vioara înalță pe treptele principale ale tonalității la major (traseul melodic de înrudire și de unitate a muzicii) o idee muzicală pasionată („espressivo") în mișcarea Adagio. Acest episod contrastant ca mișcare și caracter poate fi interpretat ca având dublă funcțiune: pe de o parte cea de a continua prima secțiune a introducerii orchestrale, pe de alta — cea de a crea o introducere lentă, pregătitoare, la „Allegro de sonată" ce urmează. Cu acest rol de „Janus" în secțiunea expozitivă, momentul „Adagio" ce întretaie dinamismul muzicii este și o anticipare a fondului emoțional ce se va dezvălui în mișcarea mediană (un nou Adagio). Ceea ce este interesant de semnalat în analiza secțiunii expozitive (dublu expozitivă) este faptul că în prima ei fază (expoziția orchestrală) temele nu-și definesc fizionomia (tema principală fiind reprezentată doar de simple figuri de acompaniament, cea secundară — de fraza finală). Întregirea acestor două entități muzicale de la baza formei de sonată se va face în expoziția solistului, imediat după preludierea originală pe care el o realizează în episodul „Adagio". Se simte în țesătura muzicii acestei părți dorința compozitorului de a pătrunde cât mai adânc în dialectica formei, oprindu-se mai mult ca în lucrările anterioare asupra procesului de împletire, de transformare și înaintare a elementelor ei constitutive.

În aceeași formă de sonată este turnată și muzica părții lente, o nouă dezvăluire a universului reveriei mozartiene. De data aceasta construcția e tradițională, orchestra, apoi vioara, prezentând materialul muzical și conducându-l în secțiunea mediană (dezvoltare) prin meandrele unei triste profunde. Ca și în *Concertul în sol major,* partea lui lentă

Scanned with OKEN Scanner

pare a concentra sentimentul principal al creației, nobil și profund, ceea ce conferă genului concertant o neobișnuită înălțime.

Urma unui simțământ nostalgic e de găsit și în legănarea „di Menuetto" din partea finală. Urmărind muzica și construcția ei, se desprinde faptul că nu numai tempoul este specific menuetului, dar și forma are piloni care se sprijină pe arhitectura lui caracteristică (Menuet-Trio-Menuet). De fapt, Mozart creează o sinteză între forma de rondo și cea de menuet, atribuind temei principale (a menuetului) și rol de refren, într-o alternanță cu cuplete ce sunt înrudite între ele. Contrastul este creat de secțiunea mediană (Trio- în mișcarea Allegro, cu debut în la minor), a cărui muzică tinde să evoce un colorit exotic („alla turca" — cum va intitula Mozart finalul *Sonatei pentru pian în la major* — (KV 331). Sursa muzicală a coloritului oriental din creația mozartiană a fost îndelung dezbătută, culminând cu comunicarea pe care George Breazul, muzicolog român cu o erudiție de prestigiu internațional a ținut-o la Salzburg în anul 1956, lucrare extinsă ulterior în studiul de mari proporții intitulat *La bicentenarul nașterii lui Mozart* — publicat la Editura Muzicală din București în anul următor. Este vorba de legătura ce se impune între formula melodică descendentă în 16-mi (intonată de vioara solo ca primă replică dată orchestrei) și muzica la *dansul dervișilor* atribuită lui Dimitrie Cantemir și identificată în cântecele și dansurile populare românești. Reluat „da capo", ritmul grațiosului menuet încununează desfășurarea întregului concert, cu o ultimă unduire, în pianissimo, pe arpegiul tonalității la major care deschisese și prima pagină a muzicii lui.

Asupra ultimelor două concerte pentru vioară și orchestră compuse de Mozart au existat incertitudini în ceea ce privește autenticitatea lor, manuscrisele originale fiind pierdute fără de urmă. În ceea ce privește muzica *Concertului în mi bemol major* (KV 268), publicat pentru prima oară în anul 1799 de Editura André din Offenbach, aceasta e clădită pe principii asemănătoare celorlalte creații concertante, pledând pentru paternitatea mozartiană. Aceeași formă tripartită a întregului și aceeași concepție arhitecturală a fiecărei părți (forma de sonată, de lied, de rondo). Aceeași tendință de îmbogățire a materialului muzical, de dramatizare a dialogului dintre cei doi parteneri în secțiunea dezvoltării, de cucerire a luminozității, aceeași splendoare melodică în muzica liedului instrumental din partea lentă și același dinamism în Rondo-ul

Scanned with OKEN Scanner

final, cu o vervă greu stăvilită de unele îngândurări survenite în muzica cupletelor. Ceea ce deosebește acest concert de concepția celor anterioare este faptul că la vechea componență orchestrală se adaugă un flaut și doi fagoți. Comentatorii acestei creații consideră că și tonalitatea aleasă e diferită de „obișnuitul" mozartian (structura tonalității mi bemol major fiind dificilă pentru interpretarea violonistică, nefigurând în creația celorlalte concerte). Argumentul este cu totul neconvingător față de cele ce pledează în favoarea paternității mozartiene, având în vedere și faptul că, în anul 1779 – deci tot în perioada salzburgheză –, Mozart va compune *Simfonia concertantă pentru vioară și violă* (KV 364) în tonalitatea mi bemol major, lucrare atât de reprezentativă pentru concepția sa concertantă.

Urmărind muzica ultimului concert, *Concertul în re major* (KV 271-a) – deci al treilea în tonalitatea re major –, sunt de recunoscut din nou trăsături ale geniului lui Mozart. În primul rând bogăția și claritatea ideilor muzicale, așa cum acestea apar în înlănțuirea strânsă care există în expoziția formei de sonată a primei părți (Allegro maestoso) care nu depășește 27 de măsuri. Factura lor este tipic mozartiană, fie că se afirmă prin tonuri impunătoare, șăgalnice sau visătoare. Există o libertate mai mare în tratarea relației dintre partida solistului și cea a orchestrei, în procesul de afirmare a ideilor muzicale, după cum există și o mai mare complexitate în aspectul scriiturii violonistice. Izvorul lor lăuntric, substanța lor muzicală nu se îndepărtează însă de cea aflată în muzica *Concertului în la major*. Și farmecul muzicii lente (Andante – în sol major) și voioșia finalului (Rondo-Allegro) sunt roade ale inepuizabilei fantezii care a condus permanent arta compozitorului de a transforma șirul ideilor muzicale prin multitudinea de căi oferite de arsenalul stilistic cunoscut și mereu îmbogățit de el. Noul care surprinde și deosebește această creație de concertele anterioare – și care alimentează argumentația celor ce-i contestă autenticitatea – este scriitura violonistică cu dificultăți tehnice nemaiîntâlnite în literatura viorii din perioada prebeethoveniană. Desigur că este un argument ce nu poate avea greutate atunci când este vorba de creația unui geniu, mai ales când în realizarea ei domină trăsăturile de corespondență cu gândirea și exprimarea anterior afirmată. Ceea ce a condus însă la integrarea definitivă a acestui concert în rândul celor opt compuse de Mozart pentru vioară și orchestră a fost identificarea unei teme desprinse din finalul lui

Scanned with OKEN Scanner

(tema-refren) cu cea pe care o folosise și în muzica baletului *Micile nimicuri*[47] — o creație compusă la îndemnul coregrafului francez A.G. Noverre, prin care a încercat să facă „gustului parizian un maxim de concesie"[48] în acea perioadă grea (1778-'79) trăită împreună cu mama sa la Paris.

Cercetări anterioare anului 1907 (când lucrarea a fost descoperită de Albert Kopfermann și când a avut loc prima lui audiție[49]) au mers pe firul trasat de unele copii făcute de pe partitura originală, printre care și cea aflată în biblioteca vestitului colecționar austriac Alois Fuchs, care purta mențiunea „copiată după autograf". Nu s-a dat încă de urma „documentului autograf", dar se crede că acesta ar fi aparținut dirijorului Habeneck, fiind data 16 iulie 1777 (deci compus de Mozart cu exact o sută treizeci de ani înainte de a i se fi descoperit și cântat muzica). Printre primii muzicieni care au pătruns de la început însemnătatea acestei descoperiri a anului 1907 a fost George Enescu, geniu muzical aparținând unei alte perioade din istoria muzicii — „ein rumänischer Mozart", cum era numit în presa austriacă din 1890[50] care înregistra un nou fenomen de muzician precoce. Compozitorul Enescu a creat cadențe pentru fiecare parte a concertului, cadențe „rămase de neînlocuit până azi"... „integrate perfect în lucrare prin legăturile intim constituționale"... „cu valoare intrinsecă din punct de vedere muzical, neurmărind prin pasaje evidențierea virtuozității violonistului..."[51] În ceea ce privește urma pe care Enescu-interpretul a trasat-o în tălmăcirea concertelor lui Mozart, acesta rămâne un model inestimabil doar în amintirea celor ce l-au ascultat, din ce în ce mai puțini la număr, discografia rămasă de pe urma artei sale fiind săracă și deseori nereprezentativă pentru ceea ce contemporanii săi numeau „vraja enesciană". S-au transmis doar prin scris parte din principiile sale estetice, datorită unor însemnări prețioase după cursurile de interpretare pe care marele muzician le-a ținut la „École Normale" din Paris, unele publicate în

47 *Les petits riens* (tema apare la nr. 6 din partitura *Gavotte joyeuse*

48 A. Golèa: *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi,* București, Ed. muzicală, 1987, p. 291

49 Prima audiție: la Dresda, 4 noiembrie 1907, în interpretarea violonistului Henri Wilhelm Petri, urmată imediat (1 dec. 1907) de cea pariziană în interpretarea lui George Enescu.

50 *Rumänischer Lloyd,* Viena, nr. 1802, din 21 august 1890.

51 Garbis Avachian: *Cadențele lui George Enescu la concertul nr. 7 pentru vioară și orchestră de Mozart,* București, revista „Muzica", nr. 6, iunie 1956, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

timpul vieții sale[52], altele integrate cu veneratie în monografia intitulată *George Enescu – poet și gânditor al viorii* de George Manoliu, personalitate deosebit de reprezentativă în școala de interpretare violonistică românească[53]. Pe această cale a îndrumărilor și mai ales pe cea a exemplului dat de George Enescu în sălile de concert, discipolii i-au dus mai departe viziunea artistică, așa cum aceasta rămâne în înregistrarea pe disc a *Concertelor în re major* (nr. 4 și nr. 7) de Mozart cu Yehudi Menuhin, cel mai ilustru dintre elevii săi, cântând la vioară sub bagheta sa.

Ceea ce trebuie subliniat în încheierea considerațiilor despre concertele pentru vioară și orchestră mozartiene este faptul că ele rămân o piatră de încercare în evoluția tuturor violoniștilor lumii. Marea problemă a interpretării lor nu constă în învingerea dificultăților tehnice, așa cum vor fi în concertele ce vor urma (de Beethoven, de Brahms etc.), ci este pusă de simplitatea și limpezimea de cristal a scriiturii, care solicită o puritate tehnică desăvârșită, un echilibru perfect în expunere, calități ce nu pot fi compensate de nici unul dintre atributele de strălucire ale virtuozității.

b. *Concertele pentru instrumente de suflat și orchestră*

Pentru instrumentele de suflat Mozart a compus nouă lucrări concertante (cărora li se adaugă și alte creații – mișcări și piese izolate), prin care a îmbogățit literatura lor muzicală, destul de săracă în acea vreme, știut fiind că unele erau considerate vulgare (clarinetul, fagotul), iar altele valorificate doar ca instrumente de completare în ansamblul orchestral. În privința rolului pe care Mozart l-a avut în evoluția concertului pentru suflători, trebuie din nou subliniată marea influență pe care el a primit-o la Mannheim în contact cu celebra orchestră a Curții, cu instrumentiștii care o alcătuiau, cu creația lor.

Concertul pentru fagot și orchestră (alcătuită din cvintetul de coarde, două oboaie și doi corni) în *si bemol major* (KV 191), compus în

52 Dany Brunschwig: *Cursul de interpretare al lui George Enescu*, în „Le Monde musical", nr. 8-9,30 sept. 1928.

53 George Manoliu: *George Enescu – poet și gânditor al viorii*, București, Ed. Muzicală 1986.

Scanned with OKEN Scanner

1774 (deci înainte de popasul de la Mannheim), rămâne reprezentativ pentru creația tânărului Mozart. Exprimată în mare parte pe căi contrapunctice ce dovedesc cunoștințele cucerite de timpuriu (cu tatăl său, cu Padre Martini), muzica se desfășoară pe forma tradiției (tripartit), cu centru de greutate în partea mediană (Andante ma Adagio), care ilustrează puritatea reveriei mozartiene. Acest har poate fi admirat și mai mult în *Concertele pentru flaut și orchestră în sol major* (KV 313) și *în re major* (KV 314) datorită, desigur, coloritului timbral pe care îl are flautul, mai apropiat de atributele concertante față de cel al fagotului. Sunt două lucrări compuse la începutul anului 1778 (deci în popasul de la Mannheim) pentru un flautist olandez amator (Dejean) care-i devenise prieten. Se pare că dedicatarul nu a putut face față dificultăților tehnice din primul concert, ceea ce a condus la o a doua creație, mai accesibilă posibilităților lui de virtuozitate, o compoziție cuceritoare, cu un melodism pregnant, reliefat permanent de timbrul strălucitor al flautului, de la expresia energică a primei idei muzicale (din forma de sonată a primei părți — Allegro aperto), până la tonul zburdalnic al temei refren din rondo-ul final. Între aceste două mișcări, poezia părții lente (Andante ma non troppo) este un adevărat „lied pentru flaut" încadrat de pregătirea și încheierea orchestrală.

Tot ca răspuns la solicitarea unui flautist amator (ducele de Guines) a compus Mozart și *Concertul pentru flaut, harpă și orchestră în do major* (KV 299). Era în primăvara aceluiași an 1778, când ajunsese la Paris și începuse să dea lecții pentru a putea rezista cheltuielilor din metropola franceză. Printre puținii elevi pe pe care i-a avut la început s-a întâmplat să fie și o bună harpistă (fiica ducelui), prin care a obținut comanda unui concert menit să fie interpretat de tată și fiică. Este o lucrare deosebit de reprezentativă, cu un specific colorit cameral, în care orchestra învăluie sau dialoghează cu cei doi parteneri tratați solistic, într-un stil apropiat de cel al simfoniilor concertante ce începea să se impună tot mai mult în viziunea componistică. (Ca rod al acestei tendințe de sinteză a unor forme diferite — serenadă, concert, simfonie — se înscrie și *Simfonia concertantă* în *mi bemol major*, pentru oboi, clarinet, corn, fagot și orchestră — KV 197-b).

După aceste prime patru concerte pentru instrumente de suflat și orchestră (în șirul cărora biografii mai menționează și alte două concerte pentru fagot și orchestră, ale căror partituri s-au pierdut), lista creațiilor

Scanned with OKEN Scanner

lui Mozart mai cuprinde patru concerte pentru corn și orchestră și unul (ultimul) pentru clarinet și orchestră.

Concertele pentru corn și orchestră (cu excepția celui de-al treilea) au fost compuse de Mozart pentru Ignaz Leutgeb, cornist în orchestra capelei de la Salzburg, aparținând toate etapei vieneze. Primul – în re major (KV 412) – apare ca o excepție în rândul întregului șir de concerte mozartiene, fiind desfășurat doar pe două părți, ambele în mișcarea Allegro. Celelalte trei concerte (KV 417, 447 și 495) sunt toate în mi bemol major, tonalitate determinată de acordajul făcut în acea perioadă cornilor. În centrul formei lor tripartite se află din nou lieduri instrumentale de mare frumusețe, cele ce aparțin ultimelor două concerte fiind chiar intitulate de compozitor „Romanțe". Mai îndrăgit de interpreți a fost cel de-al treilea concert (KV 447), a cărui orchestră – alcătuită de data aceasta din cvintetul de coarde, două clarinete și doi fagoți – are o partitură organic integrată în desfășurarea discursului muzical. Rolul coardelor, care șoptesc și prima și a doua idee muzicală, acompaniind apoi expoziția solistului; comentariile instrumentelor de suflat; îmbinarea sau dialogarea întregului ansamblu orchestral cu momentele solistice, totul contribuie la procesul de simfonizare al muzicii din prima parte (Allegro), în a cărui secțiune centrală are loc o bogăție modulatorie mai puțin obișnuită pe atunci în compozițiile concertante. Importanța pe care Mozart a dat-o temei principale din mișcarea lentă (Romance Larghetto) – temă intonată în piano de corn, reluată de orchestră și purtată apoi în dialogul lor – e subliniată de faptul că ea reapare în desfășurarea muzicii din partea finală (Allegro) în secțiunea celui de al doilea cuplet din forma de rondo, ceea ce constituie un aport remarcabil în realizarea unității unui ciclu de mișcări din istoria compoziției.

c. *Concertele pentru pian și orchestră*

Mozart a pornit în viață ca mic concertist la clavecin. De aplauzele, îmbrățișările și lacrimile celor ce-i răsplăteau pe atunci arta miraculoasă, el își va aduce aminte cu tristețe în ultimii ani trăiți la Viena, când cariera sa de pianist va apune. Dar până atunci, compozitorul Mozart va crea cu pasiune petru concertistul adolescent, tânăr sau matur. În catalogul Köchel lista concertelor este deschisă de șirul a patru „concerte"

Scanned with OKEN Scanner

pentru clavecin (KV 37, 39, 40 și 41) datând din anul 1767. Este vorba de fapt de câteva prelucrări concertante (aranjamente pentru mic ansamblu orchestral) a muzicii pe care el o desprinsese din sonate ce aparțineau unor compozitori pe care îi admirase în trecerea prin Paris și Londra – și nu de creații originale. Acest proces de adaptare a muzicii la interpretarea orchestrală este marcat însă în titlul *Trei sonate pentru clavecin de J. Chr. Bach, prelucrate în concerte* (KV 107), lucrare compusă în 1765, în perioada trăită de micul compozitor la Londra sub influența directă a muzicii și personalității lui J. Chr. Bach.

Debutul său de compozitor în genul concertant îl va înscrie *Concertul în re major* (KV 175), creat la Salzburg la sfârșitul anului 1773. În paginile lui irumpe o bogăție melodică ce n-a putut fi stăvilită de rigorile formei de sonată, teme noi adăugându-se celor de bază, declanșatoare de conflict (ca în Allegro inițial) sau evocatoare de sentimente lirice (ca în mișcarea lentă Andante ma un poco Adagio). Fluviul inspirației mozartiene se afirmă și în Allegro final (în formă de rondo-sonată) care debutează pe succesiunea a patru teme ce devin subiecte ale unor prelucrări variate, majoritatea în stil contrapunctic. Rămâne inexplicabil faptul că Mozart a înlocuit acest final cu un alt rondo („Rondo concertant"), compus mult mai târziu (1782), care se cântă și de sine stătător (KV 382). Între acest concert în re major și următorul grup de concerte pentru clavecin (pian) și orchestră, se plasează verva uluitoare cu care compozitorul a compus unul după altul primele cinci concerte pentru vioară. Era în anul 1775, an în care apare tipărit un volum cu șase concerte pentru clavecin de Johann Christian Bach, care-l entuziasmează. Și iată că în anul următor – între ianuarie 1776 și ianuarie 1777 – Mozart revine la creația pentru pian și compune o serie de patru concerte. În afară de primul *(Concertul în si bemol major,* KV 238), toate celelalte trei au circulat sub diferite denumiri, după numele pianistelor cărora le erau dedicate: *Lodron Konzert* (cel de al doilea din grup) în *fa major* (KV 242) dedicat contesei Lodron și fiicelor, sale – conceput ca triplu concert (pentru trei piane și orchestră); *Lützow Konzert în do major* (KV 246) – dedicat unei eleve din aristocrația salzburgheză; și *Jeunehomme Konzert în mi bemol major* (KV 271) – unei pianiste franceze, cu deosebită celebritate în epocă. O concepție asemănătoare este de găsit în construcția lor tripartită, în rolul reliefat acordat partidei solistice, în componența orchestrală (cvintet de

Scanned with OKEN Scanner

coarde, două oboaie, doi corni), în dialogul organic dintre aceasta și solist, în luminozitatea tonalităților lor majore. S-ar putea remarca o tendință de dramatizare a discursului muzical în ultimele două concerte, atât în procesul conflictual din prima parte, cât mai ales în mișcările lor lente, în ale căror secțiuni mediane își fac loc tonalități minore, exprimând neliniști. Mai mult decât atât, Mozart insinuează tonuri triste (la minor) și în secțiunea mediană a rondo-ului final din *Concertul în do major,* conceput în „Tempo di Menuetto" (tempo caracteristic și pentru muzica secțiunii mediane din finalul ultimului concert al grupei (în mi bemol major).

În tonalitatea mi bemol major va fi gândit și următorul concert — de data aceasta un dublu concert (a due cembali — cum specifică Mozart pe manuscris). Era ultimul concert compus de el la Salzburg (datat 1779), constituind un pas de tranziție între experiența anilor tineri și realizările perioadei vieneze. Între muzica acestui concert și gândirea românească există o dublă prețioasă legătură: cea a cotribuției lui Eusebiu Mandicevski — care a scos facsimile după cadențele la mișcările lui extreme[55], prefațându-le cu cuvântul său; cea lăstă de genialul pianist Dinu Lipatti, care i-a creat noi cadențe și l-a răspândit în viața muzicală europeană alături de Clara Haskil, celebra pianistă elvețiană, de origine română.

La Viena, Mozart a dat măsura cea mai mare a talentului său. Asemenea simfoniilor, creațiilor camerale sau șirului de opere compuse în perioada vieneză, cele 17 concerte pentru pian și orchestră înregistrează sentimentele de nezdruncinat ale artistului clasic, încrezător în forța supremă a binelui, în ciuda umbrelor ce i-au învăluit și i-au amenințat fără cruțare existența.

Reluarea creației concertelor pentru pian are loc abia în toamna anului 1782, după o perioadă de aclimatizare în viața muzicală acaparantă și strălucitoare a metropolei austriece. Și, dacă strălucirea mare a carierei sale concertistice nu va mai dura decât doi-trei ani, cea a creatorului își va purta magia pretutindeni și peste vreme.

Creația primului dintre concertele vieneze — *Concertul în la major* (KV 414) — coincide cu epoca de cufundare în studiul intens al polifoniei clasice. În acest scop, Mozart ceruse tatălui său de la Salzburg

54 Scrise de mâna lui Mozart sau a tatălui său.

câteva partituri — „6 Fugi de Händel, Tocatele și Fugile lui Eberlin" (capelmaestru de la Salzubrg) — așa cum rezultă din scrisoarea pe care i-a trimis-o la 10 aprilie 1782[55]. Și tot în această scrisoare se află informația despre moartea lui J. Ch. Bach și celebra sa exclamație: „Bach-Englezul a murit. Mare pierdere pentru lumea muzicală!" Pe acest muzician, care i-a fost îndrumător și prieten în copilărie, îl omagiază în partitura *Concertului în la major,* citându-i în primele măsuri ale părții mediane (Andante) o temă desprinsă din una dintre „simfoniile" sale. Este o modalitate de prețuire artistică pe care urmașii săi romantici și postromantici o vor cultiva și desăvârși în paginile creațiilor lor. Se cuvine a menționa și faptul că Biblioteca Academiei Române din București (secția „Stampe și muzică") este în posesia manuscrisului autograf al cadențelor acestui concert, document donat în 1956 — anul bicentenarului nașterii lui Mozart — de o descendentă a familiei André, proprietarea unei cunoscute edituri din Offenbach.

Următoarele două concerte — în fa major (KV 413) și în do major (KV 415) — au fost compuse la cumpăna dintre anii 1782–1783. Roadele studiului aprofundat al polifoniei și științei contrapunctice se afirmă în ambele lucrări, stilul fugat deschizând muzica *Concertului în do major* și cea a Rondo-ului final din cel *în fa major.* Vibrația lirică mozartiană răsună cu deosebită intensitate în părțile lente, cea din Andantele *Concertului în do major* prelungindu-și sensurile expresive și în muzica Finalului (Allegro), așa cum poate fi interpretat episodul Adagio, în tonalitatea do minor, din secțiunea lui mediană.

Anul următor (1784) aduce un șir de șase concerte: în *mi bemol major* (KV 449), *si bemol major* (KV 450), *re major* (KV451), *sol major* (KV 453), din nou în *si bemol major* (KV 456) și — ultimul — în fa major (KV 459). Comun le este echilibrul construcției arhitecturale, claritatea ei în ansamblul tripartit sau în desfășurarea fiecărei mișcări în parte. Forma de sonată a primelor părți este îmbogățită nu numai prin intervenția unor idei muzicale ce întăresc sau atenuează sensurile celor care crează procesul conflictual, dar și prin intensificarea travaliului dezvoltător sau prin surprizele expresive din soluțiile secțiunilor reexpozitive. Trăsături ale concepției dialectice specifice acestei forme sunt transmise numai în partea mediană a *Concertului*

55 W.A.Mozart: *Scrisori,* Ed. Muzicală, București, 1968, p. 167.

Scanned with OKEN Scanner

în mi bemol major, Mozart adoptând pentru muzica părților lente forma variației pe o temă (ca în ambele *Concerte în si bemol major* și în cel *în sol major)*, sau forma de lied *(Concertele în re major* și în *fa major)*.Principiile de contrast sunt de găsit în concepția strălucitoarelor finaluri, fie cu autoritate (ca în forma de sonată a *Concertului în re major)*, fie cu implicații în forma de rondo, excepție făcând doar *Concertul în sol major*, terminat în forma temei cu variațiuni, atât de des încercată în șirul ultimelor concerte. Deși atât de apropiate în timp, fiecare din cele șase concerte ale anului 1784 are suflul lui propriu. Poate fi remarcată, însă, o continuă îmbogățire a concepției de creație, de la cea cu colorit cameral caracteristică *Concertului în mi bemol major*, până la amploarea orchestrală a ultimului *(în fa major)*, cuprinzând cvintetul de coarde, un flaut, două oboaie, doi fagoți, doi corni, doi „clarini" (sau trompete) și timpane. Mozart a prețuit în mod deosebit aceste șase concerte, mărturie în acest sens rămânând faptul că și-a deschis catalogul său tematic cu primul din șirul lor. Și nu poate fi lăsat la o parte faptul că muzica lor este concepută de Mozart special pentru pian, așa cum apare precizat în titlul fiecăruia din cele șase partituri — *Ein Klavierkonzert* — deci fără alternativa „pentru clavecin sau pianoforte" care figura în titulatura celor anterior create.

Realizarea capodoperelor ce vor urma se va sprijini pe experiența bogată a anului 1784 și cu deosebire pe valoarea sintetizatoare a ultimului concert — *Concertul în fa major* cunoscut sub denumirea de *„Krönungskonzert"* pentru faptul că a fost ales de Mozart pentru a-l interpreta la festivitatea de încoronare a împăratului Leopold II ce va fi oficiată peste șase ani, la Frankfurt pe Main.

În următorii doi ani (1785 și 1786) Mozart creează un nou șir de șase concerte: în *re minor* (KV 466), *do major* (KV 467), *mi bemol major* (KV 482), *la major* (KV 488), *do minor* (KV 491) și *do major* (KV 503). Primul, *Concertul în re minor*, este unul dintre cele mai cunoscute, mai iubite și mai des cântate de interpreți. Cu aceeași claritate în construcție, cu aceeași mare bogăție melodică, având o formație orchestrală amplificată — ca și concertul precedent în *fa major* — muzica lui este străbătută de un suflu nou, de un glas interior care nu mai poate fi reținut. Acest glas se simte de la început, în nuanța contemplativă a secțiunii introductive orchestrale, în factura primei teme intonată de solist (diferită de cea conturată în introducerea orchestrală), temă

pornită prin salturi intervalice care, până la Beethoven, nu îndrăzneau să se afirme în subiectele melodice. Sublimul resemnării lirice răzbate în partea lentă, intitulată „Romance". Puritatea sentimentului (si bemol major) se deapănă cu simplitate în forma de lied A-B-A, umbrită trecător de accente depresive ivite în secțiunea mediană (sol minor). Finalul va părăsi însă orice urmă de reverie lirică, desfășurându-se vertiginos pe o temă refren de factură clasică (arpegiată pe treptele tonalității re minor), ce alternează cu cuplete cărora li se conferă rol de punte sau de dezvoltare, ceea ce realizează din nou o îmbinare între trăsăturile formelor de rondo și de sonată. Cine are prilejul să privească manuscrisul autograf al partiturii acestui concert, care se află în tezaurul bibliotecii de la „Gesellscaft der Musikfreunde" din Viena, poate constata lipsa cadențelor lui. Despre graba cu care Mozart a fost nevoit să termine lucrarea pentru a fi cântată la 10 februarie 1785 în cadrul unui concert de subscripție deja anunțat, despre improvizațiile realizate de el în momentele de cadență au rămas amănunte în scrisoarea pe care Leopold Mozart a trimis-o după concert la Salzburg fiicei sale. Ceea ce trebuie amintit în legătură cu aceste momente rezervate solistului cu exclusivitate (cadențe) — în care sunt prelucrate idei din materialul muzical al unei părți într-o concepție de strălucitoare virtuozitate — este contribuția pe care a avut-o Beethoven, urmașul său direct și următorul creator de geniu din cronologia istorică a muzicii. Impresionat de profunzimea muzicii acestui concert mozartian (cu care a început faima sa de pianist la Viena) el i-a creat cadențele părților extreme, alăturând, astfel, numele său de cel al ilustrului său predecesor.

Următoarele două concerte — în *do major* (KV 467) și *mi bemol major* (KV 482) — au fost compuse în toamna și iarna anului 1785. Muzica lor începe energic, cu accente marțiale, anunțând o substanță emoțională deosebită de cea a concertului precedent. Dar răspunsurile primite (temele secundare) și mai ales splendoarea de nedescris a părților lente (Andante) continuă filonul liric, profund și impresionant. Atât de impresionant, încât publicul primei audiții a *Concertului în mi bemol major* nu a rezistat regulilor de continuitate a ciclului concertant, aplaudând frenetic muzica părții lui mediane și determinând pe această cale repetarea ei. Survin numeroase surprize în muzica acestor două concerte, majoritatea rezultând din marea bogăție tematică ce depășește rigorile formei de sonată (partea întâi) — formă cu implicații evidente

în forma de lied sau de rondo a mișcărilor lente sau finale. Participarea orchestrei la reliefurile ideilor muzicale cucerește o deosebită importanță în pregătirea, prezentarea, prelucrarea și cucerirea fizionomiei lor finale. Dialogurile și împletirea organică dintre muzica încredințată ei și cea a partidei solistice pe parcursul prelucrărilor transformatoare deschid calea simfonismului concertant pe care Beethoven și Brahms îl vor prelua și ilustra în realizările lor.

În luna martie a anului 1786 Mozart termină două celebre concerte pentru pian și orchestră – în *la major* (KV 488) și în *do minor* (KV 491). Suntem din nou în fața unui contrast de dispoziție sufletească, așa cum se oglindește în muzica acestor două realizări atât de apropiate un timp, una plină de prospețime și luminozitate, cealaltă – dramatică, poate cea mai dramatică dintre creațiile concertante mozartiene. Forma *Concertului în la major* este pe tiparul tradiției (Allegro-Adagio-Allegro assai), dar cu avânturi melodice ce determină tendințe amplificatoare în desfășurarea muzicală a fiecărui act în parte. Astfel, în forma de sonată a primei părți, secțiunea ei mediană (dezvoltarea) se sprijină pe o idee muzicală nouă, expusă de coarde și tratată ulterior în stil contrapunctic, idee care se va impune ca o a treia entitate muzicală în secțiunea reprizei. O subliniere specială se impune a fi făcută frumuseții poetice din muzica mișcării lente (Adagio), turnată în forma de lied simplu (A-B-A), a cărei primă temă în legănare de siciliană (încredițată direct pianului) pare a fi fost inspirată de un sentiment profund nostalgic. Tonul ei liric, continuat și în substanța temei următoare (expusă de vioara primă) domină cu noblețe muzica acestei părți până la ultimele sonorități, ce se sting în pianissimo. Urmează un contrast tipic mozartian, creat de verva temei-refren a rondo-ului final. O permanentă tendință de creștere a sentimentului luminos e realizat în muzica cupletelor, în amploarea comentariilor sonore (prin dialoguri și împletiri ale vocilor celor doi parteneri – pian și orchestră) și mai ales în exuberanța muzicii din refrenul ce deschide, întretaie și încheie desfășurarea acestui Rondo cu proporții neobișnuit de mari (întinderea lui depășind timpul de desfășurare a primelor două părți).

Sentimentul ce răzbate din muzica celui de al doilea concert a anului 1786 – *Concertul în do minor* (KV 491) – este de altă natură. El amintește de tristețea muzicii din *Sonata în mi minor* pe care Mozart o compusese cu ani în urmă, în ultima sa călătorie la Paris. Dintre cele

două concerte pentru pian în tonalitate minoră (în re și în do minor), compuse la mică distanță unul de altul, ultimul pare a fi fost rodul unor gânduri și mai frământate. Tematica lui dureroasă este redată de o măiestrită țesătură a ideilor muzicale, atribuită când masei simfonice[56], când grupului de instrumente de suflat, când pianului sau chiar altor instrumente (flaut, oboi sau clarinet). Niciodată în istoria concertului o primă mișcare nu a avut o întindere și o încordare interioară mai mare. Grupul coardelor, peste timbrul grav al fagotului, expune în unison o temă neliniștită care se impune din ce în ce mai mult prin creșterea ei sonoră. După apariția acestei idei muzicale, la început timide, apoi energică și amenințătoare, după un moment de pasageră liniște adus de dialogul purtat între grupul instrumentelor de suflat (asemenea unui grup „concertino") și orchestră, pianul își începe mărturisirea printr-o melodie dureroasă, mai întâi în secvențe ascendente, apoi prăbușită în intonații întrerupte trist de pauze. Orchestra tinde să risipească această atmosferă, readucând tema inițială pe care pianul, supus, o preia și o deapănă în limbajul lui agitat. O oază de speranță survine prin apariția unui episod liniștit, expus pe rând de pian, de suflători și de orchestra întreagă, dar fără rezistență. Începe muzica din secțiunea mediană (dezvoltare) — deschisă de o melodie nouă, impetuoasă, care readuce temele principale, fragmente ale lor, le perindă în diferitele compartimente ale orchestrei, în timp ce comentariile atribuite partidei solistice realizează fondul dramatic pe care ideile se înfiripă și se prăbușesc. Reducerea materialului tematic (repriza) este întreruptă de cadența pianului, apoi continuată de o concentrare puternică a conflictului dramatic (Coda). Ceea ce se impune a fi menționat în legătură cu muzica acestei prime părți este faptul că nici pasagiile de virtuozitate, nici ornamentația ce apare în scriitură nu risipește problematica ei dramatică.

În partea a doua — Larghetto — partida pianului are un rol greu, cel al unui personaj care și-a înfrânt durerea, care a reușit să se ridice deasupra frământărilor. Melodia lui simplă curge mângâietor, evocând sentimente profunde. Discret, orchestra o intonează ca un ecou, fără să-i tulbure limpezimea. Intervin gânduri noi (în forma de lied pe schema A-B-A-C-A), dar melodia curată, cu intonații de colind, își reia

56 Orchestra e alcătuită din cvintetul de coarde, flaut, două oboaie, două clarinete, doi fagoți, doi corni, două trompete și doi timpani.

Scanned with OKEN Scanner

mereu firul, încheind una din cele mai expresive pagini lente din creația concertantă mozartiană.

În Final (Allegretto) forma de rondo este înlocuită cu cea a temei cu variații. Subiectul, prezentat în piano de orchestră, cu rezonanțe triste ce se integrează în atmosfera lucrării, se luminează din ce în ce mai mult în ipostaza creată de partida pianului, apoi de cea a suflătorilor, ajungând la accente eroice de marș în cea de a treia variație, prezentată energic de pian. Neliniștea a trecut. Sentimente viguroase se perindă pe rând, redate variat de ansamblul orchestral, de grupuri instrumentale restrânse (din nou cu colorit „concertino") sau de partida solistului. Valurile muzicale cuceresc echilibru (stil contrapunctic în variația a cincea; stil fugat — variația a șasea) pentru a reveni la neliniștea inițială (variațiile șapte și opt) ce nu poate fi limpezită în scurta secțiune finală (Coda) cu toată sonoritatea amplă a ultimelor ei măsuri. Câteva acorduri încheie această „Simfonie concertantă", cum pe bună dreptate a considerat-o Bernhard Paumgartner, unul dintre comentatorii pasionați ai creației lui Mozart.

Ultimul concert al anului 1786 — *Concertul în do major* (KV 503) — este terminat la 4 decembrie, deci la mare distanță față de primele două. Lui Mozart începea să-i lipsească stimulentul creator, pentru că gloria neobișnuit de mare pe care o avusese concertistul de mic copil apusese. Și totuși, câtă vigoare, câtă inspirație în muzica acestei noi creații, care pornește grandios, pe o temă în ritm de marș intonată de toate glasurile orchestrei (Allegro maestoso) și se termină dansant, pe o temă de gavotă plină de grație și strălucire (Final — Allegretto). Ceea ce trece mai puțin observat în muzica acestui concert este rolul pe care începe să-l aibă un motiv ce apare în prima secțiune a expoziției orchestrale, pe care o și încheie, motiv ce va domina desfășurarea primei părți și va apare peste granițele ei, insinuându-se și în muzica mișcării mediane (Andante).

Va trece mai bine de un an până când Mozart va mai compune un nou concert pentru pian — *Concertul în re major* (KV 537) — datat 24 februarie 1788. Este creația pe care compozitorul o alege pentru a o interpreta la încoronarea împăratului Leopold II, fratele Mariei Antoinetta, care a avut loc la Frankfurt pe Main la 15 octombrie 1790. Biografii transmit faptul că Mozart ar fi interpretat cu acel prilej și *Concertul în fa major,* compus cu trei ani în urmă (KV 459), ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

explică denumirea de *Krönungskonzert* pe care au purtat-o ambele concerte în viața muzicală. Ceea ce a făcut pe Mozart să opteze pentru interpretarea ultimului său concert la sărbătorirea evenimentului de la Frankfurt, a fost certitudinea că fondul și stilul lui strălucitor vor place noului suveran și curții sale, readucându-i vechea glorie artistică și răsplata unor comenzi care să-i poată ușura problemele materiale. Dar nici frumusețea lui melodică, nici momentele lui șăgalnice, amintind replici vesele din muzica operelor sale[57], nu au avut rezultatul scontat. Nici scriitura bogat ornamentată sau marea solicitare a virtuozității interpretative, atât de gustată de publicul aristocratic al saloanelor, nu au avut ecou în receptivitatea oaspeților invitați la festivitatea încoronării. Pentru a nu mai vorbi de muzica nobilă a liedului instrumetal din partea lentă (Larghetto), de arta modulatorie a limbajului armonic care conduce permanent la diversificarea nuanțelor de idei, reflectând adâncimile sufletești ale prezentului. Decepționat, Mozart părăsește genul, pentru ca la 5 ianuarie 1791 — deci puțin înainte de sfârșitul vieții — să dea la iveală ultimul său concert, *Concertul în si bemol major* (KV 595). Concepția lui ilustrează, de fapt, sinteza tuturor principiilor ce l-au călăuzit în șirul creațiilor sale concertante. În primul rând, claritatea de cristal a formei tripartite, unitatea și echilibrul ei (Allegro-Larghetto-Allegro), puritatea melodică a liedului instrumental din mișcarea centrală fiind încadrată de o muzică ce reflectă dezbaterea unei problematici complexe (partea I) și concluzia ei ideală (partea a III-a, în formă de rondo-sonată, în care melodia „Komm, lieber Mai" din repertoriul de cântece pentru copii este citată ca temă refren). Dar, ca de fiecare dată, în această desfășurare muzicală clasică intervin modelări creatoare, izvorâte toate dintr-un flux lăuntric ce nu poate fi stăvilit. Această incandescență interioară dă naștere la desfășurări melodice și învolburări armonice neprevăzute, creează fuziuni de forme (lied-sonată, rondo-sonată) și contopește principiul concertant (opoziția dintre solo și tutti) cu cel simfonic, care urmărește pe toate căile stilistice desfășurarea dialectică a unei idei, de la înfiriparea ei pe elemente contrarii, până la afirmarea finală. Pe aceste căi, Mozart conduce concepția concertantă către factura ei romantică,

57 Exemplu — cea de-a treia temă din forma de sonată a primei părți, sau tema refren din Rondo-ul final — cel mai exuberant „Allegretto", din câte scrisese până atunci în concluziile lucrărilor concertante.

Scanned with OKEN Scanner

atât în ceea ce privește substanța muzicală, cât și realizarea ei artistică. În acest sens, legătura care e de făcut între concertele pentru pian în do minor de Mozart și de Beethoven este grăitoare, amândouă înălțând o punte de aur către realizările secolului al XIX-lea.

4. Creația de operă

În evoluția genului de operă, valurile care marchează creația secolului al XVIII-lea (italian, francez și cel înnoitor al lui Gluck) se sparg toate în splendoarea creației austriacului Mozart. Viena, metropola Austriei și pentru multă vreme și a muzicii, devine – prin Mozart – capitala operei, focarul ei. Este un verdict al istoriei și nu al contemporaneității vieneze, care a aplaudat frenetic prosperitatea muzicii lui doar la început, fără să-i mai răsplătească meritele de-a lungul ultimilor ani ai vieții sale scurte. Deci, „valul Mozart".

Grafic, ar putea fi reprezentant printr-o linie ce se înalță treptat, ajungând culmile trecutului, întrecându-le și prelungindu-și apoi strălucirea peste vreme. Pe urcuș, care a durat mai bine de un deceniu (între 1767–1780), apar una după alta douăsprezece opere cu variată valoare experimentală: urmează o creație – *Idomeneo* (1781) – care anunță viitorul geniu dramatic, după care se înșiră lanțul celor cinci capodopere: *Răpirea din Serail, Nunta lui Figaro, Don Giovanni, Cosi fan tutte, Flautul fermecat*, lucrări cu o dramaturgie muzicală căreia nu i se poate găsi termen de comparație, cu o viziune ce conduce la transformarea totală a concepției de creație a acestui gen mult iubit, gen ce începea să nu mai fie tânăr. Complexitatea pe care o reprezintă tipul de „drama giocoso" sau cel de basm muzical pe care Mozart le creează la sfârșitul vieții i-a înălțat arta peste tot ce s-a compus în domeniul operei în trecut, ca și peste prezentul clasic (în care contribuția lui Haydn trece neobservată, iar cea a lui Beethoven se înscrie cu un unicat care reprezintă de fapt prototipul substanței inspiratoare romantice). Urmărind treptele pe care Mozart le-a urcat către această înălțime neatinsă și nedepășită multă vreme, se impune din nou precocitatea sa receptivă și creatoare semnalată la începuturile fiecărui gen abordat de el. Primele semne de talent în această direcție le dă în anul 1765, pe când se afla la Londra, și compune aria pentru tenor *Va, dal furor portata* (KV 21), cu accente dramatice surprinzătoare pentru cei nouă ani abia împliniți.

Scanned with OKEN Scanner

Au urmat apoi încercări în cele mai diferite manifestări ale spectacolelor de teatru muzical. Începutul îl face o lucrare menită să fie un spectacol sacru – *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*[58] (KV 35), conceput pe forma de oratoriu, dar în spiritul unui „Singspiel" german (spectacol cu episoade vorbite alternând cu cele cântate de voci solo, de cor, de orchestră). Compusă la Salzburg, pe când avea zece ani, în condiții de izolare totală (descriu primii biografi) pentru a i se putea verifica autenticitatea creatoare[59], partitura acestei lucrări poate fi considerată ca un prolog la creația mozartiană.

Din anul următor datează prima încercare în genul operei: *Apollo ed Hyacinthus* sau *Hyacinthi Metamorphosis*[60] (KV 38), o comedie muzicală mitologică în trei acte, pe text în limba latină, compusă pentru o serbare de sfârșit de an celebrată la colegiul benedictin din Salzburg. Remarcabil este faptul că la această primă audiție din 1767, întreaga muncă de reprezentare (cântăreți și instrumentiști, regie și decoruri) s-a datorat unui grup de elevi aparținând unui colegiu mânăstiresc bavarez, ceea ce a dat evenimentului artistic o specifică aureolă de tinerețe. Peste un secol și jumătate (în 1935) prima operă compusă de Mozart a fost reluată și prezentată la teatrul de marionete din Salzburg, de data aceasta cu text tradus în limba germană.

Urmează anul 1768, în care familia Mozart face cea de a doua călătorie la Viena. Micul concertist a devenit între timp și cunoscutul compozitor. Împăratul Joseph al II-lea îi comandă o operă *La finta semplice* (KV 51) – pe care o termină la începutul verii. Intervine, însă, o țesătură de intrigi împotriva „copilului-minune" care amenința strălucirea unora dintre muzicienii curții, ceea ce a împiedicat reprezentarea acestei prime opere comice compusă de el pe scena teatrului din palatul vienez, așa cum aceasta fusese proiectată. Prima ei audiție va avea loc doar peste un an, la curtea episcopului Schrattenbach din Salzburg. Deși pe un libret neizbutit (de Goldoni, revizuit de Coltellini), muzica (desfășurată pe trei acte) atestă faptul că Mozart cunoștea de la acea vârstă legile de compoziție proprii geniului de operă (în acest caz – „opera buffa") care-l atrăgea. În același an și tot la Viena el mai compune un „Singspiel" într-un act – *Bastien și Bastienne* (KV 50) – prin care se

58 În traducere: *Datoria primei porunci.*

59 Vezi pag. 120.

60 În traducere: *Naiva prefăcută.*

afirmă apartenența sa la spiritul vremii, dorința de a contribui la înfățișarea coloritului spiritual local în manifestările spectacolelor de teatru muzical, după modelele franceze lansate de F.A. Philidor („Le sorcier") și J.J. Rousseau („Le devin du village"), contemporanii săi cu mult mai vârstnici. El aduce pe scenă o acțiune comic-pastorală în care cele trei personaje ale ei poartă nume franceze (Bastien, Bastienne și Colas-vrăjitorul), dar cântă și vorbesc în limba germană. Comandată de doctorul Anton Messmer, cu reputație internațională în domeniul experiențelor de magnetism în tratarea medicală, noua creație a putut fi ocrotită de intrigile palatului, având prima audiție la Viena (octombrie 1768), în grădina cunoscutului medic amator de artă. Cine-i ascultă astăzi muzica (pentru că după o îndelungată părăsire a fost reluată și propagată în festivalurile comemorative de la Salzburg, intrând frecvent în repertoriul teatrelor de păpuși din Austria și străinătate), este imediat surprins de marea asemănare ce există între prima temă a uverturii și cea care va deschide muzica *Simfoniei a III-a* (*Eroica*) de Beethoven. Se pare că este vorba de o sursă comună de inspirație (și nu de o preluare) sau de o construcție melodică cu totul întâmplătoare, pe treptele arpegiului tonalității de bază (în sol major, cea din uvertura Singspielului *Bastien și Bastienne*, în mi bemol major — cea a simfoniei beethoweniene), construcție deseori prezentă în creația celor doi clasici.

Între anii 1770–1773, Mozart, întovărășit de tatăl său, face trei călătorii în Italia. Sunt ani deosebit de importanți în evoluția artei sale, ani în care se apropie din ce în ce mai mult de concepția operei italiene. În primul popas făcut la Mantova asistă la reprezentarea operei *Demetrio* de J.A. Hasse (1699–1783), muzicianul german ce a viețuit multă vreme în Italia, devenind unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai stilului de operă „seria" post napolitană. Și iată-l pe Mozart, în vârstă de 14 ani, pășind pe drumul deschis de acest prim model de operă „seria", căruia i se vor adăuga curând revelații noi, pe măsură ce va străbate Italia de la Milano la Napoli. Stilul „bel canto", cu arii în care trilurile și incursiunile în registre greu de atins dau preț ridicat spectacolului, va marca realizarea următoarelor sale patru opere, toate aparținând, ca tematică și ca tratare muzicală, tipului „seria".

Prima — *Mitridate, re di Ponto* (KV 87) — a fost răspunsul dat de Mozart unei comenzi de încercare făcută de teatrul din Milano. Subiectul tragic (pe libret de V.A. Cignasanti după o traducere în limba italiană

a tragediei lui Racine) era greu de pătruns de compozitorul copil. Totuși muzica pe care el a creat-o în toamna anului 1770 a determinat montarea și repezentarea operei sub conducerea micului compozitor, la 26 decembrie a aceluiași an. Succesul a fost imens, fără a fi putut rezista însă la cernerea pe care timpul a făcut-o realizărilor artistice. Succes asemănător a avut și următoarea operă — *Ascanio în Alba* (KV 111) — o „serenadă teatrală" apropiată de genul spectacolelor de carnaval, cu acțiune cântată și dansată. Libretul, alcătuit cu măiestrie de Giuseppe Parini, i-a inspirat lui Mozart o muzică plină de grație și prospețime, menită să fie cântată cu prilejul căsătoriei arhiducelui Ferdinand cu Beatrice de Modena, care s-a celebrat la Milano (15 octombrie 1771).

Următoarea operă — *Il sogno di Scipione* (KV 126) — a compus-o Mozart pe un libret cu subiect roman (de Metastasio, tot în spiritul unei „serenade teatrale"). Era o lucrare festivă creată pentru ceremonia de înscăunare a noului arhiepiscop și suveran al curții din Salzburg — Hyeronimus Colloredo. Fără să fi avut ecou în receptivitatea săracă a stăpânului sărbătorit — pe care Mozart îl va părăsi peste un deceniu — muzica acestei lucrări, reprezentată la 29 aprilie 1772 la teatrul palatului din orașul său natal, apare ca un „intermezzo" salzburghez printre comenzile primite în ultima vreme din partea orașului Milano. Pentru teatrul acestui celebru centru muzical va compune Mozart opera *Lucio Silla* (KV 135) care nu mi este o „serenadă dramatică", ci prezintă toate atributele de „opera seria" de tip napolitan, ceea ce justifică și subtitlul ei de „dramma per musica". Survine o mai mare înțelegere a subiectului de către compozitorul adolescent, ceea ce conduce la unele tendințe de dramatizare nu numai în concepția muzicii vocale (arii, duete etc. — un exemplu rămânând aria Giuniei, acompaniată de trompete) dar mai ales în concepția muzicii instrumentale ce pregătește sau comentează sentimentele destăinuite de eroi. Faptul că premiera de la 12 decembrie 1772 (când Mozart era în pragul a 17 ani) nu a mai avut răsunetul din trecut s-a datorat atât libretului neizbutit (de Gamerra), cât și tensiunii sub care a avut loc procesul de creație și de montare a spectacolului, din pricina cântăreților care terorizau compozitorii, refuzând să cânte când nu erau favorizați de muzica lor.

În primăvara anului 1773 Mozart părăsește solul italian pentru totdeauna, conștient de ceea ce-i datora, așa cum înregistrează în bună parte muzica acestei ultime opere și cu deosebire cea a *Cvartetelor*

Scanned with OKEN Scanner

milaneze"(KV 155–160). La Salzburg, unde va rezista să viețuiască doar până în anul 1781, creația sa apare dominată de genurile muzicii de cameră, simfonice sau vocal simfonice, în timp ce năzuința sa de a compune în genul operei, din ce în ce mai arzătoare, era greu de realizat. Este de la sine înțeles că într-un oraș de reședință a unui suveran arhiepiscop, comenzile pentru un spectacol de operă surveneau mai greu. O singură lucrare în genul serenadei pastorale – *Il re pastore* (KV 208) – pe un poem de Metastasio, poate fi pusă în legătură cu evenimentele vieții din Salzburg din anul 1775 (ocazionată de vizita unui principe). La strălucirea stilului vocal napolitan se adaugă experiența cucerită de Mozart în domeniul muzicii instrumentale, remarcabil fiind relieful dat unor instrumente de suflat pentru a reflecta în muzică nuanțele pastorale ale acțiunii. Cu toată frumusețea unor pagini din această creație scenică, Mozart nu a fost mulțumit de realizarea ei, menținută în concepția convențională. „Trăiesc într-o țară în care muzica nu are mare viitor. Stăm prost cu teatrul, ne lipsesc cântăreții, instrumentiștii..." scria el în Italia lui Padre Martini în luna septembrie a anului 1776, înțelegând prin „țară", desigur, zona principatului eclesiastic independent din Tirolul austriac, cu reședința la Salzburg. Din fericire i-au survenit câteva comenzi pentru spectacole teatrale din afara acestui centru „fără mare viitor muzical". Prima a fost din München, orașul german învecinat în care își avea reședința prințul elector al Bavariei, Maximilian al III-lea, anume opera buffa *La finta giardiniera*[61] (KV 196). Pe subiectul care – începând cu celebra *Serva padrona* a lui Pergolesi – era mult gustat în epocă, Mozart a compus o muzică plină de vervă, cu numere ce alternează, pe modelul comediei „dell'arte", „scânteind de frumusețe". Aprecierea aparține cronicarului C.D. Schubart (muzician german din Stuttgart care are meritul de a fi prevestit în acel an 1775 faptul că Mozart „va fi unul dintre cei mai mari compozitori pe care i-a avut omenirea"). După premiera de la München (la 13 ianuarie 1775) Mozart scria mamei sale la Salzburg: „E greu să-ți descriu, mamă, entuziasmul ce s-a stârnit la lăsarea cortinei. Parcă eram în Italia, strigătele de „viva maestro" nu mai conteneau..." Că Mozart a iubit această muzică rămâne mărturie faptul că a revenit de două ori la partitura ei, încercând să o întregească. Dar nici inter-

61 În traducere: *Grădinăreasa prefăcută.*

venția pe care a făcut-o când mai era la Salzburg (din 1779), nici cea făcută după un deceniu (în 1789), în vederea unei reprezentații la încoronarea lui Leopold al II-lea ce a avut loc la Frankfurt pe Main) – nu au fost duse până la capăt, muzica acestei opere liric-comice ilustrând până-n ziua de azi spontaneitatea creatoare din perioada anului 1775, an în care geniul său s-a afirmat cel mai categoric în șirul celebrelor sale concerte pentru vioară și orchestră.

De la Müchen va primi Mozart o nouă comandă peste cinci ani, e vorba de opera *Idomeneo, regele Cretei* (1780) în care poate fi întrezărită concepția dramaturgică a viitoarelor sale capodopere. Dar până atunci în cronologia creației sale pentru scenă mai apar încă două realizări: muzica pentru pantomima *Micile nimicuri* (KV 299-b)[62] compusă în timpul ultimei călătorii făcută la Paris (1778) și muzica de scenă pentru drama eroică *Thamos, König in Aegypten* a lui T.F. Gabler (1779). La succesul mare pe care l-au avut amândouă spectacolele (la Paris și Viena) au contribuit în mare măsură frumusețea muzicii lui Mozart, după cum consemnează comentatorii vremii. A fost lăudată cu deosebire măiestria corurilor cultice compuse pentru drama lui Gabler (pe un subiect inspirat din ideile iluminiștilor despre religie). Din nefericire, biografii mai transmit și decepția pe care tânărul compozitor a avut-o la Paris, când maestrul de balet italian (Jean Georges Noverre) s-a dat drept autorul muzicii, lipsidu-l de răsplata materială promisă).

Reîntors acasă la începutul anului 1779, el reia atribuțiile sale de angajat al Curții. Printre lucrări de mare valoare, religioase (câteva vecernii, *Missa încoronării*) sau instrumentale (*Simfonia concertantă pentru vioară, violă și orchestră*), se înregistrează și o încercare de a compune muzica pentru o operă cu subiect exotic *Zaïde* (KV 344) – pe care nu a reușit să o termine. Amintirea ei se manifestă însă în repertoriul simfonic, deoarece Mozart a realizat din uvertură o nouă *simfonie* (în *sol major* – KV 318).

După aceste douăsprezece încercări de creație în variate genuri ale muzicii scenice (trei în stilul „Singspiel", două opere „buffa", patru opere „seria" și o operă pastorală, la care se adaugă muzica pentru un balet și pentru o piesă de teatru), Mozart se apropie de 25 de ani fără să

62 În partitura acestei creații, la nr. 6 apare tema unei gavote pe care Mozart o va folosi și în finalul *Concertului pentru vioară* nr. 7 (re major), constatare ce a contribuit la recunoașterea paternității acestui concert mozartian, multă vreme contestată (vezi p. 265–167).

Scanned with OKEN Scanner

fi realizat o operă care să-i reprezinte în întregime geniul creator, așa cum acesta fusese ilustrat în numeroase lucrări instrumentale. Totuși, înainte de a părăsi curtea lui Colloredo, el are satisfacția de a primi o comandă promițătoare din partea teatrului din München, cea de a compune muzica pentru opera *Idomeneo, rè di Creta* (KV 366). Aceasta va fi o creație de sinteză între tradiția operei „seria" napolitane și principiile înnoitoare din realizările lui Ch. W. Gluck afirmate recent (în 1799) pe scena Teatrului de Operă din Paris. Subiectul îi era bine cunoscut din povestirile lui Homer. Eroul — Idomeneo — prins de furtună la reîntoarcerea sa pe mare, după înfrângerea Troienilor, se roagă și promite lui Neptun, zeul mărilor, că-i va sacrifica prima ființă pe care o va întâlni pe uscat, dacă va fi ajutat să-l atingă vreodată. Furtuna se potolește, corabia lui Idomeneo se apropie de țărm, și primul om pe care îl zărește este unicul său fiu. Libretul, făcut pe desfășurarea acestei drame mitologice de abatele Giambatistta Varesco (pe modelul oferit de spectacolul francez, pentru care compusese muzică André Campra), era departe de a prilejui lui Mozart o dramturgie închegată, convingătoare. Totuși, frumusețea muzicii a învins convenționalismul concepției dramaturgice și a determinat succesul mare al premierei de la München (la 29 ianuraie 1781), ca și cel al reprezentanților ce i-au urmat. „Nu-mi vine să cred că o făptură atât de mică a putut crea o operă atât de grandioasă" — sunt cuvintele pe care prințul elector Karl Theodor al Bavariei le-ar fi exclamat după premieră, privind silueta firavă a compozitorului. Într-adevăr, partitura acestei creații, „un oratoriu al mării și al iubirii, în înțelesul ei sacru" — după cum o elogiază Carl de Nys în studiul său despre Mozart[63] — depășește limitele operei „seria", din rândul cărora deosebit de grav ajunsese să fie excesul de virtuozitate vocală în dauna adevărului dramatic. Mozart urmărește acțiunea printr-o muzică ce împletește grația cu dramatismul sentimentelor exprimate în tensiunea recitativelor sau patetismul ariilor, ca și în măiestria corală (reprezentând suferința mulțimii) ce încheie fiecare act în parte. Detașată de scenă — muzica nu-și pierde sensurile expresive, ceea ce-i conferă și calitatea de „operă de concert" sub care a fost uneori prezentată. Există și unele încercări de revizuire a muzicii lui Mozart — cum au fost cele ale lui Wolf-Ferrari sau Richard Strauss

63 *Histoire de la Musique (Encyclopyèdie de la Pléiade)*, vol. I, p. 263.

– fără ca acestea să însemne o desăvârșire a ei. Ceea ce se poate spune despre această operă – ultima din perioada salzburgheză – în considerațiile făcute asupra valorii ei, este că ea încununează ceea ce Romain Rolland numea „operas avant opera", raportat la evoluția lui Mozart.

Cu această pregătire bogată și cu adevărată pasiune pentru marea complexitate a acestui gen scenic, Mozart, stabilit pentru totdeauna la Viena în ultimul deceniu al vieții, compune cele cinci capodopere: *Răpirea din Serail* (1782), *Nunta lui Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Cosi fan tutte* (1790), *Flautul fermecat* (1791). Între primele două creații se strecoară câteva încercări în genul „operei buffa", *L'Oca del Cairo* – KV 422, *Lo sposo deluso* – KV 430, amândouă începute în 1783, dar neterminate), cărora se adaugă comedia muzicală pe text în limba germană, intitulată *Der Schauspieldirektor* (KV 486, compusă în 1786). De remarcat este faptul că Mozart va mai face o ultimă concesie și stilului de „opera seria", compunând în ultimul an al vieții muzica operei *La clemenza din Tito* (KV 621). Era o comandă făcută de autoritățile orașului Praga în luna august a anului 1791, pentru festivitatea încoronării lui Leopold II ca rege al Boemiei (ce urma să aibă loc la 5 septembrie 1791). Nici trei săptămâni nu avea în față pentru realizarea acestei creații, și aceasta pe un libret mediocru (de Metastasio, revizuit de Mazzola) impus pentru faptul că omagia clemența unui rege roman, ceea ce invita la exemplu. Cu toată frumusețea ariilor, ansamblurilor vocale și participării orchestrale, opera nu s-a bucurat de succes și nu a pătruns în rândul celor ce sunt nelipsite din repertoriul teatrelor muzicale din lumea întreagă, din rândul cărora trei în limba italiană, *Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Cosi fan tutte*), preludiate și încununate de două creații în limba și spiritualitatea germană (*Die Entführung aus dem Serail* și *Zauberflöte*).

Locul pe care opera *Răpirea din Serail* (KV 384) îl ocupă în evoluția creației lui Mozart, ca și în concepția școlii de compoziție austriaco-germane, este de o deosebită importanță. După contribuțiile pe care teatrul din Hamburg și compozitorii lui le adusese cu un secol în urmă la înfăptuirea idealului de înfiripare a operei naționale germane, noua creație mozartiană poate fi considerată ca cea mai prețioasă dintre primele manifestări creatoare ale acestei aspirații. De altfel și comanda făcută lui Mozart de către directorul Palffi (numit la nou înființatul Burgtheater din Viena ce avea menirea de a reprezenta spectacole în limba germană) se integrează în aceeași tendință de zăgăzuire a invaziei

de opere italiene. Dar singura cale de combativitate eficientă nu putea fi decât cea a unor realizări de reală valoare, în spiritul tradițiilor naționale. Desigur că forma Singspiel-ului – cu intercalări de episoade vorbite în limba germană, pe înțelesul tuturor – i-a oferit lui Mozart modelul ideal pentru a construi desfășurarea unei opere comice, străbătută totodată de un profund lirism. Ceea ce aduce nou și valoros în ansamblul desfășurării scenice este de găsit în concepția dramaturgiei muzicale. Aspirația compozitorului de a crea o muzică convingătoare l-a determinat să intervină deseori și în concepția libretului, alcătuit de Gottlieb Stephanie (secretar artistic la Burgtheater), după poemul luiChristoph Friedrich Bretzner. Subiectul, care urmărește de-a lungul a trei acte peripețiile de răpire a unei tinere fete germane (mai întâi de lângă iubitul ei, apoi din captivitatea lui Selim-pașa), îmbină două tipuri de personaje, unele din ambianța națională, altele din cea exotică. Această modă de a plasa acțiunea scenică într-o lume din afara realităților sociale locale răspundea posibilității de a dezvălui pe cale ocolită abuzurile și nedreptățile vremii. Entuziasmat de asemenea idee de contrast între libertate și captivitate, în înlănțuirea căreia trăise până nu de mult, Mozart a pornit lucrul la noua sa operă, care a însemnat primul și cel mai mare succes al său pe scena teatrului vienez. Principalul său țel a fost cel de a realiza o acțiune muzicală care să poată întruchipa cu sinceritate – dar și cu frumusețe – derularea învolburatei povestiri petrecută în lumea Orientului[64]. Partitura acestei lucrări impune cu claritate principiul său de creație, după care textul unei opere și structurarea lui trebuie să servească permanent muzica. Față de concepția lui Gluck (cea a subordonării muzicii ideilor din text), Mozart se înrolează cu toată convingerea de partea supremației creației muzicale. „Totul trebuie să fie în slujba muzicii" – scria el tatălui său la începutul anului 1782, când se străduia să ducă la bun sfârșit opera pe care o începuse în lunile de vară. Pe acest principiu, el realizează o dramaturgie

64 Subiectul urmărește întâmplările trăite de o nobilă spaniolă (Constanze) și camerista ei (Blonda) în captivitatea din serail-ul lui Selim-pașa, păzit cu strășnicie de ieniceri, a căror căpetenie este Osmin. Logodnicul Constanzei (Belmonte) și valetul său (Pedrillo) reușesc să le salveze îmbătându-l pe Osmin, dar încercarea lor de fugă este ratată în ultima clipă, fiind prinși și aduși în fața lui Selim. Deși îndrăgostit de Constanze, deși se dovedește că Belmonte este fiul unui aprig dușman, Selim este impresionat de profunzimea dragostei celor doi tineri, eliberându-i din captivitate, pe ei și pe servitorii lor.

Scanned with OKEN Scanner

eliberată de rigorile formei tradiționale, cu relief pus pe o desfășurare muzicală convingătoare, inspirată de evenimentele scenice și varietatea lor. O muzică ce dezvăluie puritatea iubirii, a dorului de patrie, a speranței în salvare – pe de o parte, dar și a sensurilor ridicole create de personajul tiranic (Osmin) din desfășurarea povestirii exotice. În acest sens (al reflectării grotescului), edificatoare sunt câteva rânduri trimise de compozitor tatălui său din Salzburg: ...„Pasiunile, fie ele violente sau nu, nu trebuiesc niciodată exprimate până la dezgust. Muzica, chiar atunci când redă situațiile cele mai teribile, nu trebuie să ofenseze urechea, ci chiar și atunci să farmece, rămânând mereu MUZICĂ." Într-adevăr, muzica lui Mozart farmecă nu numai când este în glasul cuplului de îndrăgostiți a generosului pașă sau a mulțimii care-i înalță cântec de slavă (corul final), lăudând gestul său de generozitate, ci are deschidere largă către un comic irezistibil când întovărășește manifestările lui Osmin –, fie furibude, fie infatuate (de căpetenie a ienicerilor), fie ridicole (de îndrăgostit de Blonda) – totul fără „a ofensa urechea". Inspirația sa se sprijină în cea mai mare parte pe cântecul austriac, cunoscut de el din copilărie, dar și pe principala formă de exprimare din genul operei italiene (aria), care l-a entuziasmat în perioada călătoriilor din adolescență. La cantabilitatea generoasă ce domină desfășurarea muzicală pot fi adăugate și elemente de „muzicalitate turcească" în unele inflexiuni melodice (cum ar fi cele din corul ienicerilor din primul și ultimul act)[65]. Și orchestrația are asemenea implicații de „colorit local", prin câteva instrumente de percuție introduse de compozitor (trianglu, piatti, tamburi), alăturate ansamblului orchestral încă din uvertură (în secțiunile „forte"), ca și în unele momente din acțiunea scenică (de ex., în aria lui Osmin și în corul ienicerilor din actul I, în duetul Pedrillo-Osmin din acul II, în corul ienicerilor din momentul final al actului III). Desigur că ceea ce Mozart tinde a reflecta ca „muzicalitate orientală" este demult depășit, dar ceea ce este greu de atins rămâne marea calitate a muzicii de a reda psihologia proprie fiecărui personaj, ca impuls specific în marea varietate de manifestări care țes acțiunea. Mozart se plasează de fiecare dată în universul sufletesc al personajelor sale și pune în pagină cu o siguranță uluitoare

65 Asupra acestui subiect – al elementelor stilistice turcești integrate uneori în muzica lui Mozart – eminentul muzicolog George Breazul a publicat un studiu amplu intitulat *La bicentenarul nașterii lui Mozart* (București, Ed. Muzicală, 1947).

Scanned with OKEN Scanner

muzica ce le reprezintă sentimentele. Cu atât mai mult într-o operă în care intervine și un anumit fond subiectiv, muzica ei fiind scrisă în perioada ce precede și urmează căsătoriei compozitorului cu Constantze Weber (la 4 august 1781), căreia îi închină nou sa creație.

Arta dramatică dovedită de Mozart în opera *Răpirea din Serail*, a cărei primă audiție a avut loc la 16 iulie 1782, se va afirma cu deosebită forță în trilogia ce va ilustra una dintre cele mai valoroase colaborări ce au fost vreodată între un muzician și un libretist – cea dintre Mozart și Lorenzo da Ponte (1749-1838). Angajat ca poet la curtea vieneză doar cu un an înainte de stabilirea lui Mozart la Viena, Da Ponte va avea harul de a intui geniul tânărului muzician și a oferi lui – și nu italianului Salieri, compatriotul său – libretul făcut de el după piesa lui Piere Caron de Beaumarchais, *Nunta lui Figaro*, care nu era altceva decât o continuare a piesei *Bărbierul din Sevilla*. Subiectul urmărea, cu un plus de vehemență satirică, întâmplările din viața cuplului aristocratic spaniol (contele Almaviva și contesa Rosina, fosta pupilă a lui Don Bartolo) în permanent paralelism cu lumea bărbierului Figaro și a Susanei – camerista contesei – în ziua căsătoriei lor. Exponenți ai „oamenilor de rând", cei doi slujitori sunt înzestrați cu o inteligență care stăpânește și conduce întreaga derulare a acțiunii scenice (ca și în *Bărbierul din Sevilla*). Pentru a avea șansa să fie aprobat de împărat și sateliții săi, Da Ponte a atenuat asprimea tonului critic din piesa franceză, dar fiecare nou moment din peripețiile trăite de cele două cupluri despărțite de legile sociale reflectă o anumită atitudine în fața realităților ce vor conduce la declanșarea revoluției de pe pământul Franței. Departe de Mozart sentimentul de „revoluționar" – care-l va domina pe Beethoven. Realizările sale din această perioadă reflectă faptul că nu poate uita umilințele trăite la curtea lui Colloredo, și nici indiferența cu care fusese primit de contele Grimm și relațiile sale la Paris, în ultima călătorie făcută în Franța. El este artistul care îndrăznește să se rupă de Curte și de stăpânirea ei, pentru a trăi eliberat de legile timpului, dar care va trăi în continuare nedreptatea de a nu fi prețuit și răsplătit în ambianța aristocratică vieneză. Muzica pe care el o va crea pe libretul lui Da Ponte va ști să dezvăluie marile adevăruri ale existenței sociale contemporane, punând în glasurile celor două categorii de personaje ale lui Beaumarchais rezonanțe cu totul caracteristice. Ceea ce impresionează de la început este ruperea de convenționalism, de ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce se împământenise de-a lungul celor două secole de realizări în genul operei. Construită în patru acte (o primă derogare) acțiunea acestei „Comedia per musica" (cum o intitulează compozitorul) este plasată în viața contemporană (Sevilla, secolul al XVIII-lea)[66], în decoruri specifice condițiilor de viață ale celor două perechi — o cameră modestă, destinată tinerilor căsătoriți (actul I) și o ambianță luxuriantă (budoarul contesei; grădina palatului) în următoarele trei acte. Așadar, este părăsită cu mult curaj lumea legendelor mitologice și cea a istoriei antice, ca și climatul exotic, adoptat în arta ultimului secol. Se intră în încăperile unui palat, în care locuiesc oameni bogați și slujitorii lor, fiecare trăindu-și bucuriile și necazurile cu o naturalețe nemaiîntâlnită până acum în nici una din operele trecutului. Evoluția personajelor este condusă prin toate căile experimentate în cadrele genului — recitative, arii, momente de ansambluri (de la duet la cântare corală), dar fiecare dintre mijloacele și formele adoptate de Mozart apare angrenat organic în intenția sa estetică de a convinge și a fermeca. Recitativul, tradiționalul mijloc de expunere a desfășurării acțiunii, tinde spre o muzicalitate ce contribuie la conturarea unei descrieri sau la relieful unei stări sufletești, integrându-se în tendința generală de caracterizare a persoanjelor și a acțiunilor lor. Această calitate de suplețe expresivă apare cu evidență în momentele de „conversație muzicală" în care vechea trăsătură „secco" prinde nuanțe diferite, în funcție de sentimentele trăite de personajele ce participă la ea. Alteori, sensurile cuprinse într-un episod în stil recitativ sunt subliniate prin participarea unor instrumente din orchestră (viorile, de exemplu, care întovărășesc neliniștea contesei; trompetele — care schițează intonații de cazarmă când Figaro îndeamnă

66 Acțiunea e declanșată de faptul că în ziua nunții lor, Figaro și Susana observă că plasamentul camerei ce le este destinată după căsătorie este în imediata apropiere de cea a contelui, ceea ce nu pare a fi întâmplător. Atras de farmecele Susanei și în același timp gelos pe succesele soției sale, Almaviva amână nunta slujitorilor săi, dar nu uită să ancheteze sever prezența unui presupus rival în camera contesei (pajul Cherubino, „fluturașul" purtat de patimi tainice când spre Susana, când spre frumoasa contesă). Contele îl îndepărtează din palat, dar planurile sale de cuceritor continuă să se țească în jurul Susanei. Ideea de complicitate a celor două femei conduce la farsa din scena finală, petrecută noaptea, în grădina palatului, când ele își schimbă rolurile, primind fiecare declarații vinovate din partea celor doi bărbați, unul infidel, celălalt răzbunător. Demascarea situației e urmată de o neașteptată concluzie morală, contele îngenunchind și cerând iertare soției sale, totul terminându-se fericit pentru fiecare dintre personajele acțiunii.

Scanned with OKEN Scanner

pe Cherubino să se înroleze în armată etc.). Această artă de a caracteriza muzical personajele (surprinsă în momente de narațiune sau de conversație) se împlinește în scenele de ansamblu, de la duetele de dragoste sau de confruntare a simțămintelor și atitudinilor, până la scene care adună un număr mare de participanți (ex., sextetul din actul al treilea). Gradația polifoniei psihologice este uluitoare în scena finală a actului al doilea, când la duetul inițial (contele și contesa) se adaugă voce după voce (intervenția Susanei, apoi a lui Figaro, a grădinarului și, în sfârșit, a cuplului Marcellina-don Bartolo, întovărășiți de don Basilio). Este o demonstrație de măiestrie dramaturgică, fiecare personaj din componența ansamblului participând cu problema lui personală la finalul unui lanț de peripeții, într-o vervă muzicală captivantă (prestissimo). Scenele de ansamblu domină acțiunea scenică, așa cum se întâmplă și în viața de toate zilele, printre acestea intervenind și momente de singurătate, de mărturisiri muzicale, în care Mozart excelează. El încredințează contesei două arii (actul I și IV) vibrând de dragoste (de suferință în dragoste), sentiment pe care compozitorul îl trăise de curând, când i se năruise visul de iubire pentru Aloysïa Weber. Cu totul altul este fiorul dragostei în glasul lui Cherubino în cele două celebre arii (*Non so piu cosa son* și *Voi che sapete*) trăit de Mozart în copilărie (când se îndrăgostise de prințesa Adelaïde a Franței). Și cât de variat este conturat personajul principal feminin (Susana) nu numai în cele două arii (actul II și IV), dar în toate scenele de ansambluri la care ia parte (duetele cu Figaro, cu Marcellina, cu contele, cu contesa; terțetele și sextetul final). O gamă întreagă de sentimente și atitudini (din care nu lipsește nici gelozia, nici frivolitatea) dau farmec și dinamism prezenței ei în angrenajul dramaturgiei scenice și muzicale. Și dacă în contele Almaviva Mozart a întruchipat moravuri pe care le-a înregistrat — asemenea lui Molière — în lumea saloanelor aristocratice, în manifestările lui Figaro și-a concentrat toată revolta pe care a adunat-o pe rând la Curtea lui Colloredo, la Paris — în preajma contelui Grimm — sau la Viena, în umbra intrigilor lui Salieri. În cavatina lui Figaro din actul I (*Se vuol ballare*) supusul își numește stăpânul „contino" ceea ce, departe de a fi reverențios, reflectă ideea de a i se opune cu demnitate. Celui de al doilea rival surprins (copilandrul Cherubino) îi răspunde Figaro printr-o arie care-i dezvăluie voluptatea de a ironiza și a face haz pe seama lui (*Non piu andrai* — finalul actului întâi). În general, toate ariile compuse

de Mozart sunt rodul unor trăiri intense, exprimate pe calea unei cantabilități ce se sprijină pe îmbinarea dintre puritatea liedului austriac și lirismul generos al ariilor de operă italiană.

În ceea ce privește limbajul orchestral, acesta nu poate fi despărțit de ceea ce se cântă pe scenă. Articulația dintre partide – vocală și instrumentală – este desăvârșită. Creatorul de divertismente și simfonii își spune de la început cuvântul în uvertura în re major. Tonul exuberant al corzilor în unison, șoptit într-o goană șăgalnică (pianissimo), anunță verva și ritmul trepidant al acțiunii. Concepția ei este genială, concentrând substanța piesei lui Beaumarchais, fără a cuprinde nici o anticipare tematică. Gândită ca un Allegro de sonată fără dezvoltare, muzica ei a intrat în repertoriul de concert din lumea întreagă, ca piesă simfonică de sine stătătoare.

Aplauzele publicului au răsplătit de la început noua creație mozartiană, solicitând bisarea unor arii, a unor ansambluri. Dar un asemenea succes obținut cu o operă în care semnificațiile antiaristocratice erau limpezi, nu putea dura. După șaisprezece reprezentații (mereu aclamate de publicul vienez) autoritățile au decis scoaterea ei de pe afiș, ceea ce nu a împiedicat trecerea faimei ei peste hotarele țării și cucerirea publicului din alte centre muzicale. Printre acestea și Praga, orașul ce în curând îi va aminti lui Mozart manifestările publicului din Milano. Și astfel opera *Le nozze di Figaro* (KV 492), cu galeria ei de oameni vii, cu adevărurile vieții lor de toate zilele, cu o muzică scânteind de mare frumusețe de la prima la ultima notă, și-a continuat epoca de mare glorie departe de Salieri și de Cartea imperială pe care el reușise să o influențeze. Nu mai era vorba de o operă „buffa" sau „seria", ci de o adevărată comedie de moravuri, cu momente de lirism de mare forță emoțională, trăsături ce reflectă temperamentul compozitorului înclinat spre veselie, dar mereu apăsat de realitățile sociale ale vremii sale.

Din climatul Spaniei din care Beaumarchais îl desprinsese pe Figaro (celebrul bărbier din Sevilla) se trage și eroul operei pe care Mozart a compus-o un an mai târziu (1787) – opera *Don Giovanni* (KV 527). Este a doua creație care alătură numele compozitorului de cel al lui Lorenzo da Ponte, coloborare ce a dăruit culturii și artei „opera operelor" – așa cum va aprecia a fi această creație Richard Wagner, în secolul următor. Pe prima pagină a manuscrisului autograf – care se află în tezaurul bibliotecii Conservatorului din Paris – titlul este *Il*

Scanned with OKEN Scanner

dissoluto punito, o, il don Giovanni (Desfrânatul pedepsit sau Don Giovanni), ceea ce anunță ideea moralizatoare a acțiunii. Dar cum este impusă această idee de cei doi creatori? Ce trăsături o deosebesc și o ridică deasupra versiunilor literare[67] sau celor muzicale[68] existente? Desigur că meritul lui da Ponte este cel de a fi investit eroul spaniol cu trăsături ce îl plasează în secolul al XVIII-lea, dar peste ambianța pe care el i-o creează (din care nu lipsesc nici moravurile, nici legile vremii — cum ar fi cea a luptei în duel) și peste talentul cu care el colorează și conduce rapiditatea frenetică a desfășurării evenimentelor scenice, valoarea mare și nepieritoare a acestei creații a fost imprimată de geniul lui Mozart. Fără relieful pe care muzica sa l-a dat contrastelor ce se înfruntă până la deznodământul final, fără adâncirea psihologică pe care se sprijină acțiunile eroilor ce fac figurație în jurul personajului central (Don Giovanni), opera nu ar fi putut cuceri semnificația și atributele de universalitate ce i-au impus valoarea artistică. Pornind de la subiect[69], care urmărește aventurile celebrului cuceritor spaniol și deznodământul legendar al vieții lui imorale, Mozart a condus țesătura muzicii sprijinindu-se permanent pe ideea coexistenței dintre contrarii, așa cum acestea se manifestă în viață, adevăr ce l-a condus la concepția de „dramma gioccosso" semnalată în subtitlu (de libretist și compozitor). Deci, dramă și veselie, laturi ce oglindesc realitatea vieții și fac convingătoare desfășurarea operei chiar dacă șirul de situații create de un personaj imoral se sfârșește supranatural, fixând — pe plan metafizic — o idee profund moralizatoare. Viziunea întrepătrunderii dintre comic

---

67 *El burlador de Sevilla* de Tirso de la Mollina — 1627; *Le festin de pierre* de Molière — 1665; *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto punito* de Goldoni — 1736.

68 Opera *Don Giovanni* de Giuseppe Ganzzaniga (1743-1818) — 1787.

69 Totul începe în palatul Donnei Anna, unde Don Giovanni pătrunde mascat și încearcă să o seducă. Strigătele ei îl aduc în scenă pe Comandorul Ullos, tatăl fetei, care va lupta în duel și va fi ucis de necunoscut. Acesta va pleca mai departe să-și încerce forța seducătoare, lăsând în urmă amenințarea de răzbunare a Donnei Anna și a logodnicului ei (Don Ottavio). Intervine întâlnirea cu Donna Elvira (părăsită de el între timp) apoi cu un grup de țărani ce se pregătesc pentru nunta Zerlinei cu Massetto, prilej care dă cinicului cavler ideea de a-și încerca farmecele cu însăși mireasa. În șirul aventurilor este mereu implicat valetul său Leporello, pus uneori în situația de a-și suplini stăpânul (mascat) când se ivesc pericole. Refugiați într-un cimitir, ei întâlnesc monumentul Comandorului ucis de el, pe care — batjocoritor — îl invită la masă. De aici încep spectacolele supranaturale. Comandorul acceptă, apare la palat și-i cere să se pocăiască. Refuzul eroului conduce la pedeapsa finală (prăbușirea în flăcări).

Scanned with OKEN Scanner

și dramatic, dintre moral și imoral, dintre demoniac și divin se impune de la început în muzica uverturii. Toți biografii și comentatorii creației mozartiene au subliniat până nu de mult faptul că uvertura acestei opere a fost creată în noaptea din ajunul premierei, ceea ce poate fi adevărat în ceea ce privește doar materializarea acestei creații simfonice ce concentrează cu geniu neegalat întreaga dramaturgie scenică și muzicală a operei. Dar asemenea esențializare ideatică era realizată și fixată în proverbiala memorie a compozitorului odată cu conceperea întregului, a cărui derulare (cu 24 de numere pe cuprinsul a două acte) a fost compusă și înscrisă în partitură ulterior. Deci Mozart pornește munca la noua sa operă prin simfonizarea ideii moralizatoare care a inspirat fondul legendei spaniole. Un prelung Andante (29 de măsuri), debutând pe o succesiune de acorduri solemne (forte), în tonalitatea re minor[70] și ritm sincopat, este o impresionantă anticipare a scenei finale care va pune față în față personajul imoral (Don Giovanni) cu victima sa (Comandorul). Aceleași acorduri amenințătoare, aceeași formulă ritmică obsedantă, aceleași game cromatice ascendente și descendente vor întovărăși apariția judecătorului venit din întunecata lume a morții pentru a încerca să obțină căință sau să pedepsească pe vinovat. Unitatea de atmosferă sumbră pe care Mozart o creează prin acest arc al muzicii ce își sprijină capetele pe cele două momente extreme ale partiturii este impresionantă. Dar nici muzica uverturii, nici ce a deznodământului final nu sfârșesc în tensiunea apăsătoare pe care o provoacă confruntarea celor două personaje: secțiunea lentă introductivă a uverturii este continuată cu un Allegro molto (în re major) pe dimensiuni mari (esențializând defășurarea vertiginoasă a aventurilor trăite de erou) în timp ce scena cutremurătoare a pedepsei finale este urmată de un număr de ansamblu (sextet – intonat de supraviețuitori) și un ingenios episod instrumental concluziv, ilustrând pulsul vieții care continuă.

Cele două capete ale arcului de dramaturgie scenică și muzicală mai cuprind o idee genială: semnalarea unicelor momente de confruntare dintre Don Giovanni și Comandor, prima – aducând moartea fizică a celui ce reprezenta perceptele morale ale Spaniei medievale catolice, cea de a doua – a celui ce le neagă. Real și convingător rămâne faptul că ambele personaje sfârșesc în condiții de demnitate, primul fiind

70 Nici una din uverturile mozartiene nu prezintă o muzică în structură tonală minoră.

Scanned with OKEN Scanner

învins în luptă cavalerească (duel), al doilea – înfruntând moartea cu bărbăție, fără a-și renega faptele, acceptând pedeapsa. Sunt cele două momente ce aparțin tragicului, acel tragic „shakespearian" de care nu era străină nici tratarea supranaturală a Comandorului, ca „oaspete de piatră" în palatul lui Don Giovanni. Dar între aceste două momente ce încadrează acțiunea, năvalnica desfășurare a aventurilor lui Don Giovanni este o demonstrație de artă ce îmbină aspecte contrarii specifice vieții: noblețea și grotescul, frivolitatea și candoarea, forța și lașitatea, comicul și dramaticul. Rădăcinile adânci în opera „buffa" sau „seria" nu pot fi contestate, dar trunchiul lor se înalță în realitatea vie, cu oameni diferiți și ca temperament și ca educație (singurul personaj rămas ancorat în trecut fiind Don Ottavio, tratat convențional și ca prezență scenică și ca voce (fiind unica voce de tenor printre vocile cu rezonanță robustă și gravă de baritoni sau bași). Căile de exprimare tradițională nu sunt ocolite (recitative, scene de ansamblu, arii), dar forța lor de caracterizare este unică. Edificatoare în acest sens sunt dialogurile dintre Don Giovanni-Leporello în stil recitativ, atât de diferențiate intonațional, sau momentele de mici ansambluri („trio-ul măștilor") care încheie primul act, sextetul final) în care fiecare component al grupului își cântă sentimentele sau își formulează intențiile. În ceea ce privește tratarea ariilor, acestea ajung la un grad de expresivitate neatins atât ca forță de caracterizare temperamentală a personajelor, cât și a varietății sentimentelor ce le determină acțiunile. Devotamentul filial și setea de răzbunare, ura și iubirea – în glasul Donnei Anna; senzualitatea și religiozitatea – în cel al Donnei Elvira; simplitatea rustică și cochetăria – în muzica Zerlinei, sunt câteva exemple de mare realizare artistică, contribuind toate la unica direcție a acțiunii – cea a justificării finalului tragic. Cei doi „rivali" palizi ai eroului (Don Ottavio, Masetto – mirele Zerlinei), cele trei personaje feminine au rolul de a da relief puternic seducătorului mereu învingător, dar învins în ultimă instanță. Dar și manifestările acestui cuceritor legendar prezintă contraste convingătoare. Pe cât de rece față de suferințele victimelor sale, pe atât de tandru și fermecător în tentativele lui de cucerire, așa cum apare în melodismul cald cu care încearcă să cucerească pe Zerlina (actul I, aria „La ci darem la mano") sau să ademenească o nouă iubită (camerista Donei Elvira), în chemarea tandră ce i-o face acompaniat de mandolină („Vieni alla finestra" – începutul actului II). Fascinat, îndrăgostit de

Scanned with OKEN Scanner

viață și plăcerile ei (cum ilustrează genial „aria șampaniei" din actul final), revoltat împotriva oricărei prejudecăți, Don Giovanni este în același timp cinic și batjocoritor până și față de divinitate. Personificând egoismul și diabolicul, el prezintă și calități (cum este curajul cu care deschide ușa „oaspetelui de piatră", în timp ce Leporello se retrage îngrozit, sau consecvența cu care îi răspunde de trei ori „nu" la invitația de a se pocăi). Dar și curajul său are o limită, deoarece nu poate fi trecut cu vederea vaietul care precede cufundarea sa în flăcările azvârlite de pământul ce se deschide, ca unică manifestare de groază a sa, profund omenească.

Cu totul opus apare caracterizat muzical Leporello, slujitorul mereu scandalizat de faptele stăpânului său, dar invidios pe el. Fantastica arie a „catalogului" în care sunt înregistrate sutele de iubite ale lui Don Giovanni, pe care el o cântă (în primul act) Donnei Elvira, oglindește complicitatea și mândria lui de a fi în slujba unui stăpân cu asemenea performanță. Prezența lui scenică – ca umbră a lui Don Giovanni – este sursa principală a laturii comice din desfășurarea acțiunii. Este personajul laș, fricos, ce tinde să-și imite stăpânul neînfricat. Contrastul dintre temperamentele lor – și nu cel creat de legile sociale – se manifestă culminant în scena finală (a apariției „oaspetelui de piatră"), când reacțiile lor apar diametral opuse, ceea ce creează o puternică demonstrație de îmbinare comic-dramatic. Dar siguranța lui Don Giovanni în faptul că viața e limitată la granițele pământești se risipește la sfârșitul operei, când se aude vaietul lui (de spaimă sau de regret), ceea ce-l umanizează înainte de a se cufunda în necunoscut, manifestarea lui ultimă fiind continuată de sonoritatea depresivă a unei game descendente. Confruntarea dintre personajul imoral și victimele sale s-a sfârșit. Un puternic acord de re major (forte) oprește sonoritatea orchestrei. Dar viața merge mai departe, cei răzbunați își cântă frământările și proiectele personale într-o mică scenă de ansamblu (sextet), moment final ce nu urmărește un efect „giocoso", caracteristic operei „buffa", ci are rolul de a face tranziția de la deznodământul tragic al justiției metafizice la realitatea în care omul e dator să-și trăiască viața, grea sau ușoară, ascultând de comandamentele binelui.

Pe plan arhitectural – supus și acesta viziunii de dualitate (două acte) – opera *Don Giovanni* prezintă o unitate simfonică remarcabilă. Legătura organică dintre începutul și sfârșitul ei nu are precedent și

Scanned with OKEN Scanner

rămâne pentru multă vreme un model de neegalat. Dar viziunea ciclică pe care o prezintă compozitorul depășește granițele acestei partituri, el afirmând o îndrăzneală cu totul captivantă în istoria acestui gen. Anume – el realizează în desfășurarea muzicii transplantarea unei arii celebre din *Nunta lui Figaro*, pentru a sublinia o anumită semnificație a momentului scenic. Este vorba de seara supeului, când o orchestră este instalată pe scenă pentru a distra oaspeții și printre alte cântece la modă ea cântă melodia „Non piu andare" pe care Figaro o cântase cu ironie lui Cherubino. Noul său procedeu a deschis căi de afirmare expresivității programatice, ceea ce nu va întârzia să se manifeste în concepția dramaturgiei romantice.

Prima reprezentație a operei a avut loc la Praga, în ziua de 29 octombrie 1787, înscriind un succes neobișnuit de mare. La 15 mai 1788 – este semnalată și premiera vieneză, după care faima acestei creații, a cărei profunzime filosofică de sursă legendară și tratare muzicală au înălțat genul pe culmi neatinse încă, va cunoaște o recunoaștere unanimă.

Urmează o nouă colaborare (ultima) cu Lorenzo da Ponte, cea ilustrată de opera *Cosi fan tutte* (KV 588). Dar comanda acestei lucrări (venită din partea împăratului Joseph al II-lea, spre marea surprindere a compozitorului) cuprindea și propunerea unui subiect inspirat – spun biografii – dintr-o întâmplare banală, petrecută în acea vreme în lumea aristocratică. Este vorba de un rămășag pe care un celibatar, convins de infidelitatea femeilor, îl face cu doi ofițeri, care mizează pe dragostea credincioasă a logodnicelor lor. Câștigă personajul sceptic, fără ca rezultatul să împiedice sfârșitul fericit al căsătoriei celor două cupluri, pentru că „așa fac toate" – filozofează bărbații (concluzie care fixează și titlul lucrării).

Desigur că un asemenea subiect[71] propus nu avea seva care să dea impuls fanteziei lui Da Ponte, așa cum se întâmplase în cele două cola-

71 Pentru a rezolva un pariu ce intervine între Don Alfonso și doi ofițeri napolitani (Guglielmo și Ferrando) logodiți cu două surori (Fiordiligi și Dorabella), în privința fidelității lor se imaginează o farsă: plecarea la război a celor doi tineri, care revin deghizați în bogătași albanezi, simulând o iubire „coup de foudre" față de logodnica celuilalt. După oarecare rezistență, ei reușesc să le cucerească și să obțină mâna lor. În plină pregătire de căsătorie se dezvăluie adevărata lor identitate și după câteva scene de explicații totul se iartă, pentru că ...„așa fac toate".

Scanned with OKEN Scanner

borări anterioare cu Mozart. Ceea ce a salvat superficialitatea conținutului a fost muzica. De data aceasta, însă, meritul artistic al creației muzicale nu a fost cel de a da expresie sculpturală personajelor urmărite (ca în *Nunta lui Figaro* sau *Don Giovanni*), ci cel de a desfășura curgător o gândire muzicală, rară și ca măiestrie și ca știință, pe oricare dintre planurile de interpretare (vocală sau instrumentală, solistică sau de ansamblu). Ariile celor șase personaje (pentru că în afară de cele două perechi de logodnici și de scepticul Don Alfonso, se adaugă și camerista celor două surori — deghizată când în doctor, când în notar) sunt diferențiate expresiv în funcție de ideea pe care o poartă și mai ales de trăsăturile specifice ale celui ce le cântă (sentimentale, provocatoare, cinice etc.), o măiestrie pe care Mozart o impusese în *Nunta lui Figaro* și o desăvârșise în *Don Giovanni*. Fără a mai atinge intensitatea demonstrată anterior (din cauza lipsei de profunzime a subiectului), compozitorul de geniu reușește și de data aceasta o mare varietate portretistică muzicală, arta lui fiind remarcabilă și în scenele de ansamblu — foarte numeroase în acestă creație —, când relieful dat participanților la formația interpretativă este realizat cu adevărat rafinament cameral.

Prezentată în primă audiție la 26 ianuarie 1790, opera *Cosi fan tutte* nu a ocupat multă vreme afișul și scena de la Burgtheater, atât din pricina doliului național survenit prin moartea împăratului Joseph al II-lea (la 20 februarie 1790), cât și din cauza intrigilor lui Salieri. Mozart a avut totuși bucuria de a mai auzi despre înscenarea și succesul ei din alte centre muzicale în ultimul an al vieții, dar în viitorul secol — în care literatura romantică va excela în tendințe de idealizare a femeii — frivolitatea subiectului va fi criticată, ceea ce va determina o oarecare părăsire a operei ce ilustra ultima colaborare Mozart-Da Ponte. Prejudecățile vor fi învinse cu timpul și frumusețea muzicii va impune reluarea ei în repertoriile teatrelor de operă din marile centre muzicale ale lumii, constituind astăzi un adevărat obiectiv de încercare și emulație în arta interpretativă.

Dacă opera *Cosi fan tutte* a însemnat o reîntoarcere a compozitorului la tipul „buffa", următoarea sa creație în acest gen — *La clemenza di Titto* (KV 621) — este o concesie pe care arta lui o face operei „seria", ceea ce apare distonant față de concepția capodoperelor care o înconjoară. Realizarea ei se explică prin faptul că era o comandă care venea din partea orașului Praga, din ambianța care-i răsplătise de curând

Scanned with OKEN Scanner

munca și talentul cu un entuziasm pe care Viena i-l refuzase. Acolo urma să fie încoronat ca rege al Boemiei Leopold al II-lea, urmașul lui Joseph al II-lea, evenimentul urmând să fie sărbătorit cu un spectacol de operă care să preamărească mărinimia regească. Asemenea subiect era existent într-unul din libretele lui Metastasio, dramaturgul italian care nu aderase la concepțiile înnoitoare afirmate în multe din realizările contemporanilor săi. Praghezii i-au oferit acest subiect lui Mozart, care — recunoscător — nu l-a putut refuza și întreaga lună august (ultima lună de vară din viața sa) a petrecut-o compunând și pregătind interpreții pentru realizarea spectacolului fixat pe data de 6 septembrie 1791. Arii și coruri spectaculoase slăvesc împăratul și filosoful roman care considera că o zi în care nu avea prilejul să facă o binefacere era trăită degeaba. Cu toată valoarea ideii morale și a muzicii înălțătoare, noua operă mozartiană nu s-a mai bucurat de succesul triumfal avut de ultimele două creații lansate la Praga. Genul „seria" nu a fost potrivit cu temperamentul compozitorului, ceea ce s-a și reflectat în cernerea pe care timpul a făcut-o operelor sale. Cu totul altă soartă va avea ultima operă pe care o va lăsa Mozart moștenire umanității — opera *Flautul fermecat* (KV 620).

Creația acestei capodopere s-a datorat întâlnirii compozitorului cu Emanuel Schickaneder, cântăreț, libretist și actor talentat, prieten al familiei Mozart încă din anii 1780–1781. Numele său ar fi fost de mult uitat dacă norocul nu l-ar fi purtat în calea lui Mozart — care făcea parte din aceeași lojă masonică vieneză, ca și el. Între timp ajunsese directorul unui teatru de cartier din Viena și trupa sa trecea printr-un mare impas financiar. În efortul său de a depăși momentul de criză, el propune marelui muzician al vremii sale o colaborare, care s-a dovedit a fi fost salvatoare. Libretul prezentat[72] avea toate calitățile să entuziasmeze pe Mozart. În primul rând era scris în limba germană, ceea ce răspundea atitudinii de ostilitate împotriva avalanșei de opere italiene manifestată nu numai de publicul unui teatru periferic („auf der Wieden"), dar și celui din întreaga întindere germanică ce nu încetase să spere în

72 Libretul inițial aparținea unui literat apreciat în acea vreme, Johann Georg Gieseke. Schickaneder a contribuit cu modificări și a creat personajul Papageno în întregime, lăsând mână liberă și lui Mozart pentru a interveni în desfășurarea acțiunii. Din această cauză (a unor intervenții ulterioare concepției inițiale) există uneori o slăbire a coeziunii dramaturgice în text, salvată însă de unitatea de gândire din dramaturgia muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

adaptarea genului la tradițiile și muzicalitatea națională. În al doilea rând – era inspirat dintr-unul din basmele orientale pe care poetul Cristoph Martin Wieland le culesese și le publicase de curând, basm ce impunea ideea desăvârșirii omului prin lupta lui cu valurile de încercări ce i se ivesc în viață. Ca în oricare basm, ideea este tratată alegoric, cu intervenția unor forțe miraculoase ce influențează contrar acțiunile eroilor, până la afirmarea binelui suprem ce răsplătește altruismul, curajul, consecvența. Coexistența și interferența dintre cele două sfere de idei (lumina și întunericul, iubirea și ura, binele și răul) apar manifestate în acțiunile personajelor, fie că acestea aparțin realității, fie că ele coboară din universul fantastic. Din ultima categorie – cea a personajelor supranaturale – se detașează Regina nopții, stăpâna unor meleaguri pe care s-a rătăcit eroul principal, pământeanul Tamino. Evoluția acțiunilor ei prezintă transformări de atitudini, amintind de oscilațiile comportamentale ale zeilor ce populau universul mitologic al antichității. Urmărind desfășurarea subiectului[73], ea apare la început ca simbol al dragostei materne, pentru ca pe parcursul celui de al doilea act (și ultimul) să devină personificarea urei și a setei de răzbunare. În sens invers, Sarastro, anunțat ca tiran monstruos în primul act, se dovedește a fi întruchiparea binelui și a înțelepciunii, forța lui spirituală conducând acțiunea basmului către cucerirea dreptății, adevărului și a fericirii. Dacă libretul nu reușește să justifice convingător transformările ce survin în manifestările acestor personaje de basm oriental, ceea ce

73 Pe meleagurile stăpânite de Regina nopții se rătăcește prințul Tamino, fugărit de un șarpe uriaș. În timp ce el se prăbușește fără cunoștință, monstrul este ucis de trei zâne, supuse ale Reginei nopții. Când își revine, prima făptură pe care o vede este Papageno, păsărar sălbatic, îmbrăcat în pene, căruia crede că-i datorează salvarea. Reapariția zânelor lămurește situația, ridiculizând vanitatea păsărarului. Ele îi dăruiesc prințului un medalion cu chipul Paminei, fiica reginei lor (răpită de vrăjitorul Sarastro), care îl farmecă. Apariția feerică a Reginei nopții, durerea și îndemnul ei de a-i salva fiica pe care i-o promite de soție decid plecarea prințului în necunoscut, în tovărășia lui Papageno, a trei tineri supuși și a unui flaut fermecat, menit să-l salveze în momente grele. Ei o vor găsi pe Pamina pe domeniul lui Sarastro, păzită de maurul Monostatos și amenințată de încercările lui de a o cuceri. Întâlnirea dintre cei doi tineri are loc în marea scenă finală, când apare Sarastro, marele preot al templului lui Isis și Osiris. El îl pedepsește pe Monostatos și îi invită pe oaspeți în templu pentru a fi supuși unor probe de virtute: a tăcerii, a focului și a apei (prin care Tamino și Pamina trec cu mult curaj). Puterea dragostei învinge, dar forțele răului (Regina nopții, cele trei zâne și Monostatos) încearcă să atace templul. Ei se prăbușesc în abis, în timp ce marele preot și discipolii lui slăvesc puterea dragostei și a armoniei.

Scanned with OKEN Scanner

apare fixat cu claritate în concepția lui este faptul că ele aparțin constant unor zone de principii morale opuse. Întreaga acțiune este determinată de influența lor, învăluind povestea de dragoste a celor doi tineri, Tamino și Pamina.

Împletirea dintre real și ireal, dintre dramatic și comic a constituit pentru Mozart o sursă inepuizabilă de inspirație și i-a oferit un ultim prilej de a crea în cel mai complex dintre genurile muzicii culte. El desprinde din stilurile epocii, din tradițiile operei italiene, a Singspiel-ului german ca și din farmecul muzicii ce răsuna pe străzile Vienei, acele căi de exprimare ce puteau contribui la relieful unui personaj sau altul din conglomeratul ce anima dinamismul scenic, realizând un impresionant proces de sinteză stilistică. Domină cu autoritate specificul spiritual și muzicalitatea german-austriacă, ilustrate cu deosebire de păsărarul Papageno, omul naturii, cu reacții primitive față de tot ce-l înconjoară. Legătura cu sursa națională l-a determinat pe Mozart să transforme stilul recitativelor „secco" din tradiția operei italiene în momente de tranziție ce se unduiesc melodios, sau în episoade vorbite, ceea ce înseamnă o fuziune între genul operei și al Singspiel-ului german, deci o deschidere largă către accesibilitate pe tărâm național. De vechea operă „seria" mai amintește doar muzica compusă pentru Regina nopții. Cele două arii ale ei (pentru soprană de coloratură), cu incursiuni în registrul acut greu de atins pe înlănțuiri de note „staccate", se detașează cu claritate deliberată din ansamblul stilistic muzical, portretizând personajul nefast al basmului. Pentru a ilustra climatul „Binelului" care i se opune și care învinge, compozitorul desprinde din muzica sacră intonații solemne de coral, creând pentru Sarastro și suita lui de preoți o muzică sobră, realizată printr-o economie de mijloace expresivă constantă. Și astfel, contrastul dintre muzica ce ilustrează ura clocotitoare din glasul personajului inuman, pe de o parte, și cea de o nobilă simplitate, înălțată de marele preot și învățăceii săi, este — pe plan artistic — mai convingător decât datele textului.

Între aceste două modalități extreme de plasticizare muzicală se deapănă povestirea de dragoste dintre cei doi tineri, pe calea unui lirism ce nu este străin de tradițiile liedului vienez. Variatele nuanțe din fondul de idei al cantilenelor lor (de la revelația iubirii din momentul în care vede chipul tinerei fete pe medalionul dăruit de zâne și până la imnul de fericire al izbăvirii finale) ar putea conduce la alcătuirea unui ciclu

Scanned with OKEN Scanner

de lieduri, fiecare particularizat emoțional, dar toate înrudite prin puritatea simțămintelor și prin specificul muzical ce nu are nimic comun cu virtuozitatea stilului „bel-canto" care a dat strălucire operei italiene. Și tot din acest cerc de cântece, izvorâte din simplitatea fermecătoare a liedului austriac sau sud-germanic, își trage seva și nota de umor pe care este țesută portretizarea muzicală a lui Papageno (în arii, riturnele, cuplete, scene de ansamblu, duetul cu Papagena etc.), melodii ce au cucerit de la primele reprezentații ale operei o spectaculoasă popularitate.

Ceea ce creează o strânsă coeziune în muzica acestei lucrări se datorează capacității lui Mozart de a se identifica cu fiecare personaj în parte, de „a cânta" în numele lui. Așa se explică unitatea perfectă în care sunt reunite diferitele aspecte stilistice, ca și variatele forme de exprimare muzicală (printre care și cea de coral sau fugă). În ceea ce privește pe simfonist, acesta își spune cuvântul de la prima pagină a partiturii, în uvertura (în mi bemol major) pornită solemn (15 măsuri în mișcare Adagio), dar continuată șăgalnic (Allegro) pe o temă tratată în stil fugato care anunță coloritul fantastic ce va învălui defășurarea acțiunii. Componența orchestrei nu mai uimește pe nimeni astăzi, dar pentru acea epocă numărul instrumentelor solicitate de Mozart era neobișnuit (compartimentul coardelor, perechi de suflători — flauți, oboaie, clarineți, fagoți, corni, trompete — plus trei tromboane și timpani). Este formația orchestrală rămasă clasică, pe care a luat-o de model și Haydn, contemporanul său mai vârstnic, și Beethoven în cele mai multe din creațiile sale simfonice. Mai important este însă rafinamentul cu care Mozart a conceput orchestrația, felul în care el a colorat variatele stări emoționale sau decriptive. La arta evocatoare a orchestrației contribuie și măiestria cu care compozitorul a împletit exprimarea omofonă cu cea polifonă, stilul contrapunctic afirmându-se nu numai în realizarea sintezei din uvertură, dar și în cea a defășurării evenimentelor scenice (ex. scena în care Tamino e condus la porțile ultimelor încercări — a focului, a apei — realizată pe calea unei polifonii vocal-instrumentale de o rară măiestrie, sprijinită și pe o specifică gândire acordică, procedeu ce apare ca o evidentă contribuție creatoare).

Cu acest ultim dar pe care Mozart l-a făcut scenei austriece și universale, începe de fapt marea istorie a operei naționale germane. Și Weber și Beethoven, urmașii săi apropiați, dar mai ales Wagner — marele său admirator și continuator — vor recunoaște cu venerație valoarea

inestimabilă a acestor începuturi. De la forma de „Singspiel" (*Răpirea din Serail*) la „drama giocoso" (*Don Giovanni*), de la comedia de moravuri (*Nunta lui Figaro*) la feeria-basm (*Flautul fermecat*), Mozart a creat temelia de sprijin pentru arta lor, rămânând — istoricește — greu de depășit.

Succesul operei *Flautul fermecat* a fost imens de la prima reprezentație (30 septembrie 1791) până astăzi. Mozart a condus primele ei succese, urmărindu-le apoi în gând, țintuit la pat în zilele de suferință care i-au încheiat viața. Era însă o răsplată ce venea prea târziu din partea Vienei...

5. Creația de muzică religioasă

Mozart și-a petrecut cea mai mare parte a vieții în casa părintească de la Salzburg, și printre numeroasele lucrări compuse în această perioadă pe care a trăit-o ca muzician angajat al Curții și al Capelei arhiepiscopale figurează cele mai multe dintre compozițiile sale religioase. Nu este vorba de o creație menită să răspundă doar unor îndatoriri oficiale, pentru că în paginile ei vibrează aceeași sensibilitate și sinceritate creatoare care face inconfundabilă oricare dintre realizările sale. La credința transmisă prin educația primită de la părinți, se adaogă propriile convingeri, din rândul cărora încrederea în manifestarea supremă a binelui propovăduită de Isus Christos, se impune ca un component sufletesc de nezdruncinat. Influențele ce survin pe parcursul călătoriilor sale afectează doar domeniul stilistic, fondul luminos — uneori strălucitor — al muzicii sale reflectând permanent principala trăsătură a gândirii sale prin sunete. Această trăsătură particularizează în primul rând muzica celor 17 *Kirchen Sonate* pentru orgă și mică formație instrumentală compuse între anii 1767-1780 (cunoscute și sub denumirea de *Sonate all'Epistolla*). Toate au la bază tonalități majore, toate par a cânta frumusețile vieții, într-o tratare simfonică în care orga are cuvântul principal, micul grup instrumental (două viori și bas) ajungând la oarecare amploare doar în două dintre aceste sonate — una compusă în 1777, pentru orgă și formație mixtă (două viori, violoncel, bas, două oboaie, două trompete și timpani), cealaltă — compusă în 1779, pentru orgă și o formație instrumentală asemănătoare, căreia i se mai adaugă doi corni.

Scanned with OKEN Scanner

Mai numeroase sunt însă lucrările vocal-instrumentale, inspirate de diferite texte religioase. Motetul este genul care deschide și închide șirul acestor creații de proporții mici: primul, pentru cor mixt „a cappella", intitulat *God is our refuge* (KV 20), compus la Londra pe când avea doar nouă ani; ultimul – *Ave verum corpus* (KV 618), pentru cor mixt și acompaniament instrumental (coarde și orgă), creat la Viena în anul 1791. Impresionează și puritatea stilului madrigalesc cu care tratează copilul Mozart subiectul unui psalm biblic și marea măiestrie polifonică atinsă de compozitor în ultimul an al vieții. Între aceste motete despărțite de vreme, apare un șir de compoziții în genuri liturgice diferite (Litanii, Antheme, Ofertorii, Psalmi, Vecernii etc.), care alternează cu 19 Misse[74], dintre care ultima concepută „pro defunctis". Surprinde și de data aceasta faptul că primele creații în acest gen muzical complex au fost compuse de Mozart în copilărie. Din anul 1768 datează o *Missa solemnis* (KV 47a) iar din anul următor încă trei *Misse:* două de întindere mică (*Missa brevis* – KV 49; *Missa brevis* – KV 65), și cunoscuta creație *Dominicus-Messe* (KV 66) compusă pentru pater Dominicus din orașul său natal. Urmărind cronologia Misselor mozartiene, poate fi remarcat faptul că majoritatea sunt de tipul „brevis". Mozart le concepe pentru cor mixt, orgă și grup instrumental cu o componență variabilă. Alcătuit la început doar din câteva instrumente de coarde, îmbogățindu-se treptat cu participarea unor instrumente de suflat (din rândul cărora trompetele sunt nelipsite) și a timpanilor, ansamblul instrumental va cuceri deosebită amploare în Missele compuse în perioada vieneză. Demn de remarcat este și faptul că tonalitățile majore domină cu autoritate și în acest grup de creații, doar patru din șirul Misselor lui Mozart având structura minoră[75]. Și nu poate fi trecut cu vederea că do majorul rămâne caracteristic pentru cele mai reprezentative Misse compuse în perioada salzburgheză: *Dominicus-Messe* a anului 1768 (anterior citată) fiind urmată de *Trinitatis-Messe* (KV 167), de *Credo-Messe* (KV 257)[76], *Orgel-solo Messe* (KV 259)[77],

74 Menținem denumirea de „Missa", așa cum a fost la originea latină.

75 În do minor (KV 139 și KV 427); în re minor (KV 65 și KV 626).

76 Denumirea a fost determinată de insistența cu care se repetă cuvântul „Credo" în partea ce poartă acest titlu.

77 Titlul se datorează lui Leopold Mozart, inspirat lui de solo-ul de orgă din secțiunea „Benedictus".

Scanned with OKEN Scanner

Kronungs-Messe (KV 317) și *Solenne-Messe* (KV 337). Cea mai celebră dintre toate rămâne *Misa încoronării* (*Kronungs-Messe*) compusă de Mozart în anul 1779. Denumirea ei nu se referă la încoronarea unui împărat sau rege, ci la ceremonia care se făcea în fiecare an la biserica Maria Plain, când era încoronată icoana Fecioarei Maria, care nu pierise în incendiul mistuitor semnalat în anul 1744. Pentru acest ceremonial religios anual, care rămâne un simbol al credinței în minunile cerești, Mozart a compus o impresionantă muzică de slavă — cea care răsună cel mai des în viața de concert.

Ceea ce mai poate fi urmărit în șirul lucrărilor liturgice compuse de Mozart la Salzburg este pătrunderea și întrepătrunderea unor influențe din muzica bisericească a diferitelor ambianțe muzicale pe care le-a cunoscut în copilăria și adolescența trăită la Paris, Londra, Viena sau Roma. Dintre toate, cea italiană pare să fi lăsat cele mai puternice urme în sensibilitatea sa. Nu trebuie uitat nici rolul pe care l-au avut lecțiile cu Padre Martini din anul 1770, lecții ce i-au deschis orizonturi largi în arta polifoniei. Acestora s-a adăugat contactul direct cu bogăția melodică desprinsă din oricare dintre genurile muzicale cultivate în Italia, profane sau laice, vocale sau instrumentale. Sunt acumulări care au contribuit la îmbogățirea mijloacelor stilistice într-o evoluție ce dovedește că Mozart, ca și Haydn, nu a făcut deosebire între muzica bisericească și cea „lumească", că a cântat măreția lui Dumnezeu asemenea unui adevărat fiu și tot ca un fiu i s-a destăinuit sau i s-a rugat. Stilul creației sale liturgice nu părăsește nici verva, nici grația, nici gingășia, trăsături ce se împletesc în creația sa și conduc la momente de grandoare.

Ajuns și stabilit la Viena, Mozart compune ultimele sale două *Misse*. Deși „lăsate în lucru" — neterminate de mâna sa — cele două creații ale perioadei vieneze se impun printre capodoperele genului, considerând întreaga lui literatură. Prima este *Marea Missă în do minor* (KV 427) pe care a încercat să o termine în vara anului 1783 fără să fi putut reuși. Muzica ei fusese promisă tatălui său pentru a putea pecetlui împăcarea cu el, după supărarea ce i-o pricinuise prin căsătoria sa cu Constanze Weber. Pentru prima audiție de la Salzburg, fixată pentru ziua de 25 august, Mozart compusese în întregime doar primele două părți (*Kyrie, Gloria*) și a celor două mari secțiuni (*Sanctus* și *Benedictus*) ale părții a IV-a. Partea intermediară (a treia — *Credo*) era pe jumătate terminată, iar părțile finale din ceremonialul liturgic catolic

Scanned with OKEN Scanner

(*Agnus Dei, Dona nobis Pacem*) nici nu erau schițate. Și totuși acestă *Missa* s-a cântat la data fixată, deoarece Mozart a întregit-o cu pagini din muzica sa anterior creată. Solo-urile de soprană au fost cântate de Constanze, soția sa, contribuind astfel și ea la evenimentul muzical ce a avut loc în vara acelui an la Salzburg, odată cu restabilirea relațiilor din familia Mozart.

Demnă de semnalat este și altă „primă audiție" a acestei *Misse* celebre, anume – cea de la Dresda din anul 1901, când muzica ei a fost cântată sub forma pe care a realizat-o și publicat-o Georg Alois Schmitt, pianist celebru, dirijor și compozitor care și-a înscris numele în istoria muzicii prin contribuția pe care a avut-o la terminarea acestei creații. El a compus în spiritul lui Mozart muzica ultimelor cinci secțiuni ale crezului creștin (*Credo* – partea a treia), iar pentru ultima parte (*Agnus Dei*) a conceput reluarea muzicii din debutul Missei (*Kyrie* – un Andante în do minor), realizând astfel un arc muzical cu capetele sprijinite pe aceleași intonații înălțătoare ale ansamblului vocal-simfonic, cu solo de soprană. Au mai existat și alte încercări de prezentare și publicare a Missei în do minor (în 1956, la comemorarea bicentenarului împlinit de la nașterea lui Mozart; în 1985 – când Editura Bärenreiter din Kassel a publicat creația mozartiană întregită cu ultimele date), dar oricare dintre aceste eforturi de a contribui la desăvârșirea ei nu a făcut decât să marcheze prețuirea mare ce i s-a dat peste vreme. De altfel, denumirea de *Marea Missa în do minor* sub care circulă nu se referă doar la dimensiunile ei, ci în primul rând la valoarea ei artistică.

Dacă muzica acestei creații a fost compusă de Mozart pentru un eveniment luminos din viață (reluarea legăturilor cu Leopold Mozart), următoarea compoziție liturgică – *Missa de Requiem* (KV 626) rămâne mărturia ultimelor sale gânduri de om și de artist, gânduri întrerupte tragic la măsura a opta din cea mai dureroasă pagină compusă de el – *Lacrymosa.*

Povestea acestei capodopere începe în luna iulie a anului 1791, când i s-a comandat lui Mozart creația unei „Misse funebre" prin intermediul unui mesager necunoscut. Astăzi se știe că acesta era salariatul unui aristocrat (cotele Franz von Walsegg), muzician amator care-și cumpăra „compozițiile" pentru a putea fi recunoscut ca mare talent în cercul de prieteni. De data aceasta el a oferit 50 de ducați celui mai mare muzician al Vienei pentru muzica unui Requiem ce urma să fie cântat

Scanned with OKEN Scanner

la slujba de comemorare a soției sale (cu condiția ca nimeni să nu încerce să-i afle numele). Mozart a acceptat și după moartea sa contele Walsegg a dirijat într-o biserică din Wiener Neustadt (la 14 decembrie 1793) un *Requiem în re minor,* pe a cărei partitură stătea specificat cu litere mari: „composto dal conte Walsegg". Evenimentul acestei prime audiții a fost uitat, dar adevărul nu a întârziat să iasă la lumină, analizele materialelor rămase de pe urma morții lui Mozart restabilind paternitatea lucrării.

Au circulat variate legede în jurul acestui ultim dar pe care Mozart l-a făcut omenirii, toate având la bază prezența unui personaj misterios venit să ceară compozitorului șubrezit de boală realizarea unei muzici funebre. Fabulația este contrazisă de faptul că Mozart a primit comanda, sub condițiile puse de solicitatorul anonim, la sfârșitul lunii iulie din 1791, deci înainte de a fi făcut ultima sa călătorie la Praga. Se știe că revenit la Viena el a lăsat urma unui moral deosebit de bun, așa cum rămâne reflectat în opera *Flautul fermecat.* Coincidența a făcut ca în timp ce el schița și compunea muzica Requiemului comandat, să-și fi pierdut puterile până la totala imobilizare în pat. „Știam că-l scriu pentru mine" — a mărturisit într-un târziu lui Franz Xavier Süssmayer, discipolul său credincios, căruia i se datorează desăvârșirea partiturii rămasă neterminată. Planează încă îndoieli și discuții asupra adevăratei măsuri a colaborării pe care el a avut-o la realizarea integrală a acestui grandios Requiem, dar cercetările ce s-au făcut până în prezent au reușit să demonstreze că toate completările pe care el le-a făcut s-au sprijinit pe îndrumările și mai ales pe schițele lăsate de Mozart. Cert rămâne faptul că pe manuscrisul autograf scrisul compozitorului se oprește la măsura a opta din secțiunea corespunzătoare textului „Lacrymosa, dies illa"... Era, într-adevăr, „acea zi cu lacrimi" în care Mozart s-a despărțit de creație, de arta sa, care se va dovedi nemuritoare.

Muzica legendarului Requiem (pentru cor mixt la patru voci, orchestră[78] și cvartet de soliști) urmărește cu fidelitate textul liturghiei catolice „pro defunctis". În introducerea lucrării (*Introitus*) rugăciunea *Requiem aeternam* (Odihnă veșnică) se înalță lin și trist (Adagio în re minor). Acestui prim moment de pace îi opune Mozart dinamismul

78 Se remarcă în concepția orchestrației lipsa flauților și a oboaielor. Timbrul lor „lumesc" e suplinit de cel grav al unor instrumente de suflat (cornii „di bassetto", fagoții) sau de cel impunător (al trobonilor), pentru momentele de solemnitate.

Scanned with OKEN Scanner

impresionant al părții a doua (*Kyrie eleison* – Allegro în re minor) realizat printr-o fugă dublă (cu două subiecte), cale prin care apar sintetizate cele două idei ale primei părți din missa duminicală obișnuită (*Kyrie eleison* și *Christe eleison*). Partea a treia reunește șase momente (secvențe) specifice liturghiei funebre catolice, pe texte ce amintesc biblica „judecată de apoi": *Dies irae* (Ziua mâniei), *Tuba mirum* (Trâmbița minunată), *Rex tremendae majestatis* (Stăpân cu putere temută), *Recordare, Jesu pie* (Amintește-ți, Isuse iubit), *Confutatis maledictia* (Pline cu condamnați), *Lacrymosa, dies illa* (Ziua aceea cu lacrimi). Pe succesiunea de mișcări Allegro assai, Andante, Grave, muzica primelor trei secvențe (re minor – si bemol major – sol minor) urmărește sensul ideilor sumbre ale versetelor biblice, conducând spre un moment culminant (pregătit de trei exclamații corale pe cuvântul „Rex") pe care îl intonează întregul ansamblu vocal-orchestral. Urmează momentul liric, adresat lui Isus (secțiunea a IV-a, în fa major, încredințată cvartetului vocal solistic și al unei orchestre fără trompete, tromboni, timpani și orgă) și tabloul „condamnaților" (secțiunea a V-a – Andante în la minor, pentru cor mixt și orchestră). O măiestrită tratare dialogată sfârșește prin intonația unei rugi vocal-simfonice impresionante, pregătind muzica ultimei secțiuni (a VI-a) – celebra *Lacrymosa* – în re minor. Pe începutul ei (măsura a opta) mâna lui Mozart s-a oprit. A urmat, apoi, doar gândul său, înscris pe portativ de mâna unui discipol devotat. Pe o mișcare largă, în metrul de siciliană (12/8) și acompaniată de orchestră (din care se detașează un lanț neîntrerupt de suspine intonate de vioara primă) se desfășoară o melodie corală de sublimă inspirație, pe cuvintele „Lacrymosa, dies illa..." Geniul lui Mozart își spune cel mai impresionant cuvânt. Niciodată melodica re minorului nu a sunat mai dureros în muzica sa, de la prima la ultima ei măsură, intonată pe cuvântul „Amen".

Partea a IV-a – Offertorium (Făgăduința) – este construită pe două secțiuni complementare: prima – intitulată *Domine Jesu Christe* (în sol minor), a doua – *Hostias et preces* (Sacrificii și rugăciuni) în mi bemol major, ambele secțiuni fiind încredințate întregului aparat sonor. Complementaritatea lor constă în faptul că fuga vocală ce încheie muzica primei secțiuni este reluată și în finalul celei de a doua, realizându-se astfel o trăsătură de unitate și continuitate în succesiunea lor. Le mai îngemănează și mișcarea lentă (Andante) în care sunt gândite,

Scanned with OKEN Scanner

ca și frumusețea melodică, o subliniere deosebită trebuind făcută pentru rugăciunea inițială (corală) adresată lui Isus.

Partea a V-a cuprinde cele două secțiuni de proporții mari ale slujbei catolice duminicale: *Sanctus* și *Benedictus*. Cuvintele „Sanctus Dominus Deus Sabaoth" din textul ritualului liturgic stau la baza unei muzici cu caracter solemn (Adagio, re minor) ce culminează într-o nouă fugă corală la patru voci, pe cuvintele de slavă „Osanna in excelsis" (Alegro, re major). Ideea stimulatoare care urmează — „Benedictus qui venit in nomine Domini" — este expusă de vocea alto (solo) și continuată cu seninătate de celelalte voci, pentru ca în final să fie readusă fuga din *Sanctus* (Osanna in excelsis), reeditându-se, astfel, procedeul unitar realizat în partea anterioară.

În partea a VI-a (*Agnus Dei*) muzica este construită pe ideile finale ale Missei „pro defunctis", dintre care cea care înalță ruga supremă („Lux aeternam") creează legătura cu începutul lucrării („Requiem aeternam"). Aceeași tonalitate (re minor), aceeași mișcare largă (Adagio) conduc spre aceeași fugă dublă (Allegro) care încheiase muzica din Kyrie eleison, adaptată însă la textul propriu acestui sfârșit de slujbă funebră. Nu se va ști niciodată dacă Mozart a fost acela care și-a îndrumat continuatorul către această tendință de unitate a ciclului vocal-simfonic, preconizând astfel aspecte ale simfonismului romantic, sau Süssmayer a reluat fuga din *Kyrie* (după cum le reluase și pe cele din partea a IV-a și a V-a), chinuit de deosebirea imensă ce exista între o eventuală invenție a sa și cea aflată în realizarea maestrului său. Sunt comentatori înclinați să creadă că Mozart, creatorul sigur al primelor părți din Requiem, cu momente de covârșitoare profunzime în pagini cu scriitură omofonă, și-ar fi terminat această ultimă creație în același stil, condus de geniul său melodic, de inspirația sa neobișnuit de pătrunzătoare în sensurile unei idei. De data aceasta ideea era cea a miracolului trecerii în altă viață, pe care el o cânta cu nesfârșită tristețe. Desigur, stilul contrapunctiștilor clasici domină în muzica acestei creații, spiritul lui Bach — așa cum acesta vibrase în dramatismul Pasiunilor sale — sau măreția viziunii lui Händel (în Oratorii), plutind peste monumentalele ei pagini polifonice. Dar peste fibrele de legătură cu tradiția, există acea vibrație mozartiană de neconfundat, cea romantică, a legăturii cu viața și adevărurile ei. „Ziua aceea cu lacrimi" — ultima idee care i-a inspirat sublimul muzicii celor opt măsuri scrise de mâna sa — pare a fi ilustrat

mai mult sentimentul de tristețe la despărțirea de frumusețile vieții, decât cel al căinței desprins din verdictul „judecății de apoi". Unul dintre cei mai profunzi admiratori dintre urmașii săi – Johannes Brahms – va ajunge să suprime cu totul episodul înfricoșatei judecăți din conținutul Requiemului pe care îl va crea peste un secol (*Deutsches Requiem*) în aspirația de a aduce prin muzica sa mângâiere (și nu spaimă) celor ce se roagă pentru odihna și pentru lumina veșnică în calea celor ce i-au părăsit. Romantismul lui Mozart își afirmă splendoarea în întreg testamentul său muzical, dar mai ales în acest ultim gând din *Lacrymosa*, în care plânsul său pare a cuprinde zbuciumul tuturor oamenilor ajunși la capătul drumului. Re minorul, tonalitatea în care compusese și ultimul său motet, suavul *Ave verum* din vara aceluiași an 1791, devine de data aceasta matca unui dramatism interior de o intensitate rar întâlnită în muzica sacră.

Viața și creația lui Mozart s-au sfârșit deci printr-o lucrare funebră monumentală, în care sensibilitatea și muzicalitatea, măiestria și știința, „lumescul" și „dumnezeiescul" și-au împlelit vibrațiile pentru a dărui muzicii vocal-simfonice universale unul dintre marile ei documente. „Noi nu suntem nici nobili... nici bogați" – scria el cu ani în urmă tatălui său la Salzburg. „Bogăția noastră se stinge o dată cu noi, pentru că o purtăm în minte, și această bogăție nimeni nu ne-o poate lua, decât dacă ni se taie capul... după care nu mai avem nevoie de nimic". Este unul dintre puținele gânduri amare strecurate în corespondența sa, de fapt și acesta „un surâs printre lacrimi". Pentru că gândul merge de la conștiința de sine, a bogăției pe care o reprezintă, până la cinismul învăluit în humor care-l încheie. Ceea ce-i poate fi adăugat astăzi, după trecerea a două sute de ani de la sfârșitul vieții acestui compozitor al luminii, este faptul că bogăția lui imensă nu s-a stins, că a continuat să strălucească fără nici un moment de umbre, geniul său, afirmat „ca o cometă într-o străfulgerare unică peste firmamentul muzicii clasice" continuând să ne învăluie „cu o lumină incandescentă ce va stărui de-a pururi peste orice devenire" – după cum poetiza compozitorul român Tudor Ciortea veșnicia pe care o reprezintă momentul Mozart în istoria muzicii[79].

79 Vezi subsol nr. 1, p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA a-III-a

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

MUZICA ÎN TIMPUL REVOLUȚIEI DIN FRANȚA

Scanned with OKEN Scanner

Evenimentele social-politice din Franța ultimului deceniu al secolului al XVIII-lea imprimă gândirii artistice uluitoare transformări de substanță. „Muzele părăsesc palatele și saloanele aristocratice, pentru a coborî în stradă", fixează Emile Vuillermoz, într-una din inspiratele sale viziuni poetice, trăsătura caracteristică a transformărilor survenite în arta timpului[1]. Pregătită de revendicările moraliștilor, filosofilor și economiștilor acestui secol, marea revoluție din istoria Franței și a umanității a concentrat aspirația de a înlocui o societate fundată pe privilegii, cu alta în care să guverneze legea egalității dintre membrii ei. Principiul a fost înregistrat în acte ce au rămas celebre, începând cu „Declarația drepturilor omului" (4 august 1789) și culminând cu Constituția anului 1791 (anul morții lui Mozart – compozitorul ce a fost pus în contact cu ideile noi de pe solul francez doar în măsura pe care i-o oferise spiritul arzător al scriitorului Beaumarchais, prin intermediul personajelor din celebra sa *Nunta lui Figaro*). Ideea glorificării monarhului (care va fi decapitat în curând, la 21 ianuarie 1793) este înlocuită cu cea a glorificării libertății, cântul coral dobândind întâietate în ierarhia tuturor genurilor muzicale. Este perioada în care muzica devine un important mijloc de înflăcărare națională, cu implicații imediate în educația civică, așa cum fusese în epoca de glorie a Greciei antice. Compozitori cu nume de mult uitate creează sute de imnuri ce se cântă în școli, în teatre, o muzică ce răsună la serbările din aer liber, ca și la manifestațiile ce nu mai contenesc, ajungând să însoțească și cortegiile celor condamnați la ghilotină. Cel

1 Emile Vuillermoz: *Histoire de la musique*, Arthême Fayard, 1949, p. 170.

Scanned with OKEN Scanner

mai popular dintre cântecele anului 1790 a fost avântatul *Ça ira*, care circula pe melodia unui contradans compus de violonistul Bécourt pe cuvintele poetului Ladré (ce vor fi ulterior transformate în versiuni din ce în ce mai violente). Din perioada anului 1792 (în care se declara sfârșitul monarhiei și începutul republicii) datează *La Carmagnole*, al cărui titlu este de pus în legătură cu un oraș din Piemont (Carmagnola) din care fusese adusă moda vestei scurte (adoptată de revoluționari). Cunoscută sub câteva versiuni (dintre care cea mai violentă a fost *La Carmagnole des Royalistes*), muzica acestui cântec a dominat întreaga perioadă a „Teroarei", făcând parte integrantă din ritualul execuțiilor prin ghilotinare.

Mai elevate în idei s-au dovedit a fi fost imnurile patriotice compuse de Claude-Rouget de Lysle (1760–1836), inginer militar la Strasbourg. Printre acestea – impresionanta *La Marseillaise*, care se va impune ca imn național al Franței. După mărturisirea compozitorului, cuvintele și muzica acestui măreț cântec de îmbărbătare au fost create „în noaptea care a urmat proclamației războiului de la sfârșitul lunii aprilie 1792" (ceea ce înseamnă după atacul armatelor austriece pentru a restaura regalitatea). Intitulat inițial *Cântec de război pentru armata de pe Rhin* (așa cum apare în documentele de arhivă), el va fi răspândit în numeroase orașe franceze, printre care și Marsilia, localitate din care vor porni trupe de voluntari pentru a răspunde chemării la luptă. Ele vor ajunge la Paris la 30 iulie 1792 cântând imnul lui Rouget de Lisle, care va primi din acel moment numele *La Marseillaise*, sub care se cântă și astăzi. Compozitorul, intrat în istorie datorită acestui imn, a creat și alte numeroase cântece revoluționare – *Hymne sur la conjuration de Robespierre* (1794), *Chant de vengeance* (1798), *Chant du combat* (compus pentru armata franceză care se lupta în Egipt – 1800), piese ce au fost mult cântate în epocă (asemenea numeroaselor sale *Romances*).

Ceea ce poate fi generalizat în legătură cu această creație de cântece revoluționare este faptul că erau simplu concepute pe plan melodic, armonic sau ritmic. Consonanța, unisonul, ritmurile viguroase de marș făceau ușoară interpretarea lor (solistică, corală – cu sau fără acompaniament instrumental). Mai mult decât atât, melodiile lor erau deseori

Scanned with OKEN Scanner

preluate din repertoriul unor opere cu mare popularitate în perioada prerevoluționară, ca cele de Philidor[2], Monsigny[3], Gretry[4] sau Dalayrac[5], cale rapidă de propagare a entuziasmului revoluționar. În acest sens, al rolului pe care l-au avut cântecele patriotice în dramatica perioadă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, celebre au rămas cuvintele lui La Fayette (publicate în „Cronique de Paris" la 3 noiembrie 1791), după care „revoluția a datorat victoria ei mai mult muzicii decât baionetelor".

Dar spiritul ideologiei revoluționare pătrunde și în compozițiile de mare amploare, ca cele vocal-simfonice inspirate de diferite subiecte (natura, dumnezeirea, tinerețea, agricultura etc.), care erau cântate de ansambluri corale și orchestrale (uneori gigantice) la diferite manifestări naționale. Dintre acestea se detașează cea anume compusă de Gossec în

2 François-André Danican Philidor (1726–1795), membru al unei adevărate dinastii franceze de muzicieni, din care se detașează și numele fratelui său mai mare – Anne Danican Philidor – fondatorul „Concertelor spirituale" la Paris. Cu o bună educație muzicală, el va compune numeroase opere comice (majoritatea pe librete de Sedaine) mult admirate pentru verva comică și plasticitatea descriptivă a muzicii. Din rândul lor se desprinde opera *Tom Jones*, pe textul comediei lui Poinsinet (după celebrul roman al lui Fielding), reprezentată pentru prima oară în anul 1765, lucrare ce îi dă dreptul compozitorului de a fi considerat ca primul creator valoros din istoria operei comice franceze.

3 Pierre-Alexandre Monsigny (1729–1817) – compozitor despre a cărui educație muzicală se știu puține lucruri și care debutează în compoziție prin comedii muzicale simple. Talentat melodist, el va contribui la evoluția operei comice franceze prin 10–12 lucrări (majoritatea, și în acest caz, pe librete de Sedaine) dintre care *Le déserteur* (1769) a cucerit celebritate și în Germania, Anglia, America. Alături de F.A. Philidor, Monsigny este plasat, istoric, ca deschizător de drumuri în genul comediei muzicale.

4 André Modeste Gretry (1741–1813) – compozitor belgian cu studii muzicale desăvârșite în Italia și cariera la Paris, unde devine cel mai la modă dintre muzicienii ce au trăit în epoca prerevoluționară. Utilizând modelele lui Philidor și Monsigny, Gretry a compus aproximativ 60 de opere comice (pe texte de Marmontel, Sedaine etc.) și a contribuit la evoluția spectaculoasă a genului printr-un plus de sensibilitate și rafinament componistic în tratarea corală și în concepția orchestrației. Capodopera sa rămâne *Richard, Inimă de leu*, în care mijește ideea unei „amintiri muzicale" prin romanța lui Blondel (menestrelul regelui) ale cărei intonații revin de nouă ori în muzica operei. Această tehnică, la care se adaugă substanța tematică („a salvării"), conferă compozitorului dreptul de a fi considerat unul dintre precursorii operei romantice.

5 Nicolas-Marie Dalayrac (1753–1809) – muzician talentat, care, deși destinat unei cariere juridice și militare, se va afirma la Paris prin câteva opere comice al căror succes a determinat consacrarea sa în direcția compoziției. Cele peste 50 de opere comice compuse i-au atras admirația în contemporaneitate (devenind protejatul reginei Marie-Antoinette), dar și pe cea a compozitorilor urmași (Boildieu, Adam, Auber, Berlioz).

Scanned with OKEN Scanner

1790, pentru sărbătorirea zilei de 14 iulie, un *Te Deum*, prin care compozitorul mulțumea lui Dumnezeu în numele națiunii franceze pentru marile realizări ale anului greu ce trecuse (1789–1790). Neobișnuit de mare, și ca întindere (peste 500 de măsuri) și ca sonoritate, lucrarea lui Gossec alătură credinței religioase ideea patriotismului revoluționar, reflectând totodată și sentimente ale unor bucurii cotidiene, așa cum se desprinde din unele intonații populare sau ritmuri de dans. Este unul dintre exemplele de îmbogățire a tradiției genului liturgic prin coloritul pe care-l aduce prezentul lumesc.

Belgian de origine, François-Joseph Gossec (1734–1829) se detașează ca valoare din rândul compozitorilor ce au trăit în această dramatică epocă din istoria Franței. Cu o educație muzicală începută în biserica din Walcourt și perfecționată în Catedrala din Anvers, el își va începe cariera muzicală la Paris, ca șef al orchestrei particulare de la Curtea vestitului meloman francez La Popelinière (1751–1761), apoi al muzicii de la Curțile unor familii princiare (du Condé – 1761; du Conti – 1766). Talentul său de compozitor se afirmă mai întâi prin lucrări de muzică de cameră, la grupul de „trio sonate" cu care debutează în 1753, adăugându-se un mare număr de piese instrumentale în a căror muzică persistă coloritul muzicii de salon. Din anul 1760 datează însă o impresionantă rugăciune muzicală – *La Messe des morts* –, reprezentativă pentru talentul și știința sa componistică, ca și pentru profunzimea sentimentului său religios. Totuși, solicitările vremii vor îndrepta creația sa către muzica de scenă (balete, „intermezzi", muzică pentru comediile și dramele ce se reprezentau în saloanele stăpânilor săi sau pe scena „Teatrului italian" din Paris, pentru care compune și un șir de opere comice sau lirice prin care se face cunoscut publicului parizian). Această intensă activitate creatoare începe să fie dublată și de afirmarea sa ca dirijor în cadrul „Concertelor pentru amatori" pe care le fundează în anul 1769 și le conduce până în 1773, când este numit co-director la celebrele „Concerte spirituale". La această recunoaștere a meritelor sale se va adăuga cea a numirii sale în fruntea Academiei regale de muzică (1780), apoi în comitetul de conducere al Operei (1782) și al Școlii regale de cânt și declamație (1784) ce va deveni în curând Conservatorul Național (1795). Este epoca în care muzica lui Gossec evoluează spectaculos către genul simfoniei (pe care îl va ilustra prin 26 de creații) și în care compozitorul se alătură luptei revoluționare, epocă în care

Scanned with OKEN Scanner

„muzele încep să părăsească palatele și saloanele aristocratice pentru a coborî în stradă"[6]. Ca locotenent și conducător muzical al gărzii naționale, el va compune un impresionant număr de cântece civice ce se răspândesc în întreaga Franță și peste granițele ei. Numeroase imnuri (*Hymne à la liberté, à la nature, à la nation, à l'Etre suprème, à l'humainté* etc.) și marșuri (*Marche lugubre, Marche funébre, Marche religieuse, Marche victorieuse* etc.) pentru ansambluri de fanfară, câteva cantate (din rândul cărora se detașează *Le triomphe de la République* și *L'ofrande à la patrie*) îi ilustrează crezul artistic de maturitate, afirmat grandios în vestitul *Te Deum* al anului 1790. Răsplătit cu onoruri în timpul Revoluției, Gossec va fi prețuit și în timpul Imperiului, numărându-se printre primii artisti care au primit ordinul „Legiunea de Onoare".

Fără ca numele său să se fi impus în istoria muzicii alături de cele ale contemporanilor săi clasici (viața sa începând o dată cu cea a lui Haydn și sfârșind cu cea a lui Beethoven), Gossec rămâne un compozitor cu merite deosebite, printre care cel de a fi deschis drumul simfoniei în Franța și cel de a fi contribuit la educația muzicală franceză (ca fondator de instituții muzicale, ca pedagog și autor a două volume de *Principes de la musique* și a unei *Méthode de chant*). Dar cel mai important dintre meritele sale rămâne faptul că a fost artistul timpului său, printr-o vibrație patriotică cu ecouri ce răzbat până în muzica ultimei sale simfonii (1809) și trec hotarele Franței, în Bonn-ul lui Beethoven. Avântul său crator apune în 1815 (când, trecut de optzeci de ani, încetează să mai compună), iar viața i se va sfârși târziu, în anul 1829, după moartea ilustrilor săi urmași romantici Beethoven și Shubert.

Din generația care a urmat fac parte câtiva compozitori care — fără a fi fost angajați asemenea lui Gossec — au contribuit în continuare la cultivarea sentimentului revoluționar. În primul rând se detașează numele lui Etienne-Nicolas Méhul (1760–1817), creatorul unor cântece ce au atins în epocă celebritatea pe care a avut-o *La Marseillaise*. Așa a fost vestitul *Chant du départ* (1794), cântec de război pe versurile incandescente ale lui Marie-Joseph Chénier, urmat îndeaproape de *Chant du retour* și — ceva mai târziu — de *Chant du 25 Messidor*, cântat la sărbătorirea comemorativă din 14 iulie 1800 la „Palatul invalizilor" de către trei coruri, două orchestre, cărora li s-a adăugat un cor de femei,

6 Vezi citatul din textul lui Vuillermoz, pag. 249.

acompaniat de mai multe harpe, ansamblu plasat în cupolele sălii, cu rolul de a învălui prin intonațiile lui muzica imnului. Știința instrumentației și talentul său în acest domeniu al expresivității muzicale i-a fost subliniată de cronicarii vremii care l-au considerat, pe drept cuvânt, un precursor al lui Berlioz. Cu o carieră muzicală ce începe la o vârstă neobișnuit de fragedă (organist la zece ani la biserica din Givet, orașul său natal), Méhul s-a afirmat la 18 ani la Paris prin lucrarea *L'ode sacre*, pe cuvintele lui J.J. Rousseau, prezentată în cadrul „Concertelor spirituale". Mare admirator al lui Gluck, el se va consacra creației de opere, vigoarea dramatică a artei sale afirmându-se în egală măsură în genul operei comice și al operei dramatice, culminând în capodopera sa *Joseph în Egipt* (1807). Numele său rămâne legat de unele căutări febrile din domeniul orchestrației. Deși unele dintre experimentele sale n-au rezistat (ca aceea din drama lirică *Uthal*, în care exclude viorile din orchestră), altele au deschis căi noi către concepția secolului viitor. Demn de semnalat în această privință, a succeselor avute de orchestrator, este evenimentul rar (poate unic) întâmplat în anul 1797 la reprezentarea operei *Le jeune Henry*, a cărei uvertură a trebuit să fie bisată și reluată pentru a treia oară la sfârșitul spectacolului. Nici intenția sa de a conduce o idee pe calea unei anumite linii melodice (ceea ce se va numi mai târziu „leit teme" sau „leit motive") nu a fost străină de căutările sale (cum se întrevede în opera *Joseph*, de exemplu), merit pe care Méhul îl împarte cu Gretry, compozitorul ce experimentase și el folosirea „amintirii muzicale" în opera *Richard, Inimă de leu* (1784). Nu pot fi trecute cu vederea nici incursiunile sale în lumea simfoniei (remarcabile, pentru realizările din Franța timpului fiind *Simfonia în sol minor* și *Simfonia în re major*, amândouă compuse în anul 1809, după cum nu se poate trece nici peste meritele sale de profesor de compoziție la Conservatorul parizian, unde figurează în documentele de arhivă până în anul 1816, merite la care cronicarii adaugă și pe cele ale comportamentului său nobil și bun, cu implicații directe în realizările sale.

Din generația lui Méhul – cea contemporană cu Revoluția, dar și cu evenimentele declanșate în continuare de Napoleon – se detașează și prezența lui Jean-François Lesueur (1760–1837). Cu o educație muzicală căpătate în sânul bisercii (La Abbeville, la Amiens), cu o carieră ce începe în fruntea vestitei capele de la Catedrala Notre-Dame din Paris

Scanned with OKEN Scanner

și prin creația de motete care i se prezintă la „Concertele spirituale", Lesueur se impune în viața muzicală a Parisului prin talent și spirit inovator. În primul rând el trece peste tradiția ceremoniilor religioase și obține autorizația de a da concerte de orgă sau simfonice în biserică (în afara perioadelor de mari sărbători creștine), ceea ce a atras mulțime de ascultători și a dat faimă inițiativei sale, dar a determinat și destituirea sa din postul în care activase un deceniu (1777–1786). Din acest moment, creația sa pentru scenă – cea mai atrăgătoare în Franța acelor timpuri – a avut un răsunător succes. Opere cu subiecte desprinse din antichitate, din universul exotic sau din istorie (cum a fost *Le triomphe de Trajan*, care a figurat pe afișele teatrelor muzicale pariziene timp de douăzeci de ani, între 1807–1827), impresionează nu numai prin frumusețea muzicii și grandoarea ei sonoră (cu ansambluri corale și orchestrale neobișnuit de mari), dar și prin montările lor fastuoase, cu decoruri și efecte scenice ce înconjurau mulțime de personaje și de figuranți, însoțiți uneori de animale dresate. În pofida acestor elemente de atracție (care au condus la tipul de „Grand'Opéra" și la succesul răsunător semnalat în cronicile timpului), creațiile sale nu au avut acces pe scena Operei pariziene decât târziu, după ce Napoleon îl va pune în fruntea capelei sale de la Tuileries și-l va onora cu „Legiunea de Onoare". Dar până în acest moment de glorie oficială a artei sale, Lesueur a cântat libertatea prin imnuri mărețe ce au răsunat la festivitățile comemorative ale timpului în întrega Franță, înreținând viu avântul revoluționar, asemenea celor create de Gossec, Gretry, Méhul și alți creatori contemporani mai puțin celebri. Un spirit civic pe care l-a cultivat și ca profesor la Conservatorul din Paris, unde a avut elevi iluștri (Abroise Thomas, Charles Gounod, Hector Berlioz ș.a.), cărora le-a transmis nu numai gustul pentru grandoare sonoră în orchestrație, dar și rafinamentul concepției descriptive (pe cale armonică, alături de cea a coloritului timbral), pregătind drumul către programatismul muzical ce se va afirma în limbajul urmașilor săi romantici.

În această privință, a contribuțiilor pe care compozitorii Franței le-au avut la evoluția limbajului muzical în perioada revoluționară și postrevoluționară, cele ale lui Luigi Cherubini (1760–1842) s-au impus ca deosebit de importante pe plan european. Italian de origine, el este al treilea compozitor străin (după belgienii Gossec și Gretry) care s-a alăturat ideilor ce au declanșat marea Revoluție franceză, cântându-le

Scanned with OKEN Scanner

în creația sa de imnuri, marșuri și cantate. Fără a fi fost incandescent în muzica sa — asemenea multor contemporani — Cherubini a cântat fraternitatea, libertatea, tinerețea, victoria cu gravitate, ceea ce a dat muzicii sale un plus de valoare generalizatoare.

Născut la Florența ca fiu al unui clavecinist și instruit de mic în direcția stilului muzical religios, Cherubini și-a demonstrat talentul la treisprezece ani, în partitura primei sale *Misse*. Început cu muzică religioasă, drumul său creator va sfârși la fel, ultimii treizeci de ani ai vietii fiind dominați cu autoritate de compoziții liturgice[6]. Între aceste două etape ale vieții apar încercări și realizări camerale (melodii pentru voce și pian, șase sonate pentru pian, șase cvartete de coarde, un cvintet), orchestrale (din rândul cărora se detașează *Simfonia în re minor* pentru orchestră de coarde — de fapt singura simfonie pe care a scris-o), cărora li se adaugă un număr de compoziții ocazionale cum au fost cele create pentru comemorările Revoluției, pentru evenimente istorice din perioada postnapoleoniană (Restaurația) sau de însemnătate universală (*Cântec la moarea lui Joseph Haydn*). Dar, ca orice muzician italian, Cherubini a fost atras cel mai mult de genul operei, gen mereu prezent în evoluția sa, reprezentat de aproximativ treizeci de creații. Aplaudate la început pe scenele teatrelor din Italia (Florența, Veneția, Milano, Roma), apoi la Londra (1784) și Paris — oraș în care se stabilește definitiv în anul 1788 — opera îi va aduce celebritate și peste granițele Franței, mai întâi la Viena (1805), unde i s-a organizat și un șir de douăsprezece concerte în palatul Schönbrun (la care au asistat vârstnicul Haydn și tânărul Beethoven), apoi în câteva centre germane (München, Berlin). „Este cel mai bun compozitor al timpului" — va scrie Beethoven lui L. Schlosser, impresionat de măiestria artei sale, admirație care a contribuit la răsunetul pe care numele lui Cherubini l-a avut de-a lungul secolului al XIX-lea (așa cum se desprinde din aprecierile lui Shumann, care-l numea „magnificul" în cronicile sale, sau din cele ale lui Hanz von Bülow — care considera arta lui Brahms ca având rădăcini atât în realizările lui Beethoven, cât și în cele ale lui Cherubini).

Într-adevăr, față de contemporanii săi francezi, Cherubini se detașează nu numai ca talent și măiestrie, dar mai ales în ceea ce privește

6 Creatia sa religioasă cuprinde aproximativ 20 de *Misse*, 2 *Requiem*-uri, 38 de *Motete*, un *Te Deum*, litanii, psalmi ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

receptivitatea sa la tendințele de intensificare a expresivității muzicale. Este drept că ceea ce a compus el pentru scenă – cu excepția operei *Medeea* (1797), prin care a deschis calea dramei romantice – a fost uitat de mult, deși din fiecare dintre realizările sale (în manieră „seria" sau „buffa") s-au desprins merite pe care comentatorii timpului le-au subliniat elogios. Dintre acestea, cel mai important rămâne, desigur, cel de a fi adăugat la sinteza pe care el a făcut-o între opera italiană și cea franceză trăsături specifice gândirii clasice, atât în concepția fondului de idei, cât și în cea a limbajului lor muzical. Admirându-l pe Gluck, modelul său suprem, el nu a rămas indiferent la gustul publicului parizian pentru satiră, lucru care se reflectă în operele sale comice, cu dialoguri vorbite, dar și cu tendințe elegiace specific preromantice. Elementele noi din exprimarea sa muzicală – nelipsite în creația pentru scenă – apar însă cu mai mult relief în creația sa religioasă și, mai ales, în cea compusă pentru concertele pariziene. Sunt unele inovații rămase celebre prin nonconformismul lor, așa cum a fost cea din partitura primului său Requiem, în care a avut îndrăzneala să introducă voci de femei în partida corală, ceea ce a condus autoritățile bisericești la refuzul cântării ei la înmormântarea lui Boildieu[7]. Independența sa artistică, sprijinită atât pe o educație muzicală cu respect pentru tradiție, cât și pe o receptivitate deosebită la trăsăturile de echilibru și austeritate clasică, i-a determinat pe contemporanii săi să-l eticheteze ca „savant" sau „pedant", ceea ce nu l-a împiedicat pe Beethoven să-l admire și să-l considere în fruntea compozitorilor din timpul său, și nici pe Berlioz să-l recomande cu entuziasm drept „un model artistic sub toate raporturile". Sunt aprecieri declanșate de simțul său dramatic manifestat în fiecare dintre genurile în care a creat (laice sau bisericești, vocale, instrumentale, sau vocal-simfonice), simț care l-a condus către unele învolburări în coloritul armonic, în tratarea desfășurării melodice (în care intervin salturi mari, pauze, sincope etc.), cu scopul de a crea

7 François-Adrien Boildieu (1775–1834), compozitor francez (născut la Rouen) reprezentativ pentru creația de operă a timpului. Angajat între anii 1803–1811 ca dirijor al Operei imperiale din Petersburg, Boildieu a desfășurat apoi o carieră strălucită la Paris, fiind prețuit de contemporani (numit profesor de compoziție la Conservator între 1812–1829) și creând în diferite genuri muzicale (romanțe pentru voce și pian, sonate pentru pian, pentru harpă, duo-uri și trio-uri instrumentale, concerte pentru harpă, pentru pian, la care se adaugă aproximativ 30 de opere, dintre care se detașează *La Dame Blanche* – 1825), reprezentată cu mult succes la Paris și în alte centre muzicale europene de-a lungul secolului al XIX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

contraste expresive în desfășurarea exprimării sale. Fără a avea meritele ilustrilor săi contemporani clasici sau romantici (durata vieții sale acoperind și epoca în care a creat Mozart și cea în care a creat Berlioz), el a afirmat principiile echilibrului clasic în realizările sale timpurii (sonate pentru clavecin), pentru a evolua apoi pe căi care i-au dezvăluit o intensă sensibilitate creatoare, cu deosebire în creația de operă, în care a simțit nevoia să dea relief unor idei conducătoare (preconizând rolul „leit-motivelor"), să conceapă partidele vocale mai convingător, descătușându-le uneori de convenționalismul ariilor (prin tendințe către stilul „arioso" și chiar prin tendințe de cântare a recitativelor).Una dintre operele sale (*Les deux journée* sau *Le porteur d'eau*)... „cu muzică de cetățeanul Cherubini, dedicată cetățeanului Gossec" (1800), a fost montată la München în anul 1811, unde a fost admirată de Carl Maria von Weber. Analiza pe care compozitorul german a făcut-o acestei opere, ca și concluziile sale elogioase au contribuit — după cele ale lui Beethoven — la renumele pe care compozitorul, devenit francez prin adopțiune, l-a avut în ambianța germană.

Pregătirea artistică i-a permis lui Cherubini ca realizările și activitatea sa să fie prețuite și în epoca de glorie a lui Napoleon (care l-a repus în funcția de inspector al nou înființatului Conservator, din care fusese îndepărtat), ca și în cea a restaurației Bourbonilor (sub Ludovic al XVIII-lea, între 1814–1824, și sub Carol al X-lea — între 1824–1830), perioadă în care i s-a încredințat direcția Școlii regale de muzică (denumire dată vechiului Conservator), funcție pe care a deținut-o până la sfârșitul vieții (1821–1842). În această calitate, el are meritul de a fi fundat (împreună cu dirijorul Habeneck) „Societatea de concerte a Conservatorului", cu o activitate care a devenit celebră o dată cu prima ei manifestare de la data de 9 martie 1828, când Habeneck a dirijat *Eroica* lui Beethoven.

În ultima parte a vieții, Cherubini se refugiază în creația de muzică de cameră (este perioada în care compune cele șase *Cvartete de coarde* menționate, din rândul cărora cel de al doilea — compus în 1815 — este transpoziția unicei sale simfonii — *Simfonia în re minor* — lucrări încununate cu *Cvintetul în mi minor*, compus în 1837). Dar adevăratul refugiu creator îl găsește în muzica religioasă, cea mai cântată dintre ultimele sale compoziții liturgice fiind *Requiemul în memoria lui Ludovic al XVI-lea*, compus în 1836.

Scanned with OKEN Scanner

Cu aceste ultime contribuții, Cherubini rămâne cel mai valoros dintre compozitorii Franței acelor vremi de zguduitoare frământări revoluționare și postrevoluționare. Este epoca în care Viena înregistrează capodoperele și moartea lui Mozart, în care Londra sărbătorește arta și prezența lui Haydn și în care începe să se manifeste, cu copleșitoare forță, geniul lui Beethoven, fiu spiritual al eroicei Revoluții franceze de la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

„Când l-am văzut prima oară — îi scria Bettina Brentano lui Goethe în anul 1812 — tot Universul s-a mistuit parcă în clipa aceea; Beethoven m-a făcut să uit lumea întreagă și chiar pe tine... Nu cred că mă înșel afirmând că omul acesta a depășit cu mult civilizația modernă"[1].

Fără să fi bănuit cât adevăr întruchipau aceste rânduri confesive, cunoscuta scriitoare germană a fixat prin ele dimensiunea relației dintre arta lui Beethoven și ascultătorii ei. „Beethoven m-a făcut să uit lumea întreagă și chiar pe tine", pe tine, Goethe, mai-marele gândirii prin cuvinte, mai-marele poet-filosof al acelor timpuri. Ce a intervenit în muzica acestui compozitor pentru a fi putut schimba ierarhia forțelor exercitate de arte asupra Bettinei Brentano, asupra generației ei, asupra celor ce i-au urmat? Ce miracol a determinat-o pe admiratoarea marelui Goethe să facă o asemenea mărturisire? Este, desigur, acea putere uluitoare de a reda pe calea sunetelor reliefuri de puternice simțăminte omenești, putere care depășește pe cea a cuvintelor, chiar și pe a celor scrise de Goethe.

Într-adevăr, creația lui Beethoven a impus în muzică o adevărată supremație a expresivității, și aceasta în lucrări instrumentale și orchestrale (deci nesprijinite pe voce omenească, purtătoare de cuvinte), fiecare pagină a partiturilor sale fiind o ilustrare a însușirii de a transmite direct, pe înțelesul oricui, natura unui sentiment, intensitatea lui. Eroul, îndrăgostitul, piosul, rebelul și atâtea alte ipostaze pe care le au subiectele beethoveniene, vorbesc direct ascultătorului, dialogând cu el sau

1 Romain Rolland: *Viața lui Beethoven*, București, Editura Tineretului, 1957, p. 37–38.

meditând pe înțelesul lui cu o putere de transmitere ce o depășește uneori pe cea creată de lectura unor ilustre pagini literare.

S-au scris sute și sute de lucrări despre acest compozitor care a revoluționat universul expresivității muzicale și despre vasta lui creație. Fiecare moment al vieții – eveniment sau fapt banal – a fost descris și interpretat de biografi și cercetători, după cum fiecare măsură din partiturile sale a fost analizată în profunzime de muzicologi, de interpreți. La multitudnea de studii existente îmi îngădui să mai adaug o sinteză, cu năzuința de a oferi iubitorilor de muzică un îndrumar în înțelegerea evoluției pe care a avut-o învolburatul limbaj muzical al secolului al XIX-lea – limbaj muzical romantic – ale cărui rădăcini sunt toate de găsit în tulburătoarea creație beethoveniană.

*
* *

Viața lui Beethoven începe în anul 1770 (la 16 decembrie, după interpretările date actului de botez din 17 decembrie), la Bonn, unul dintre orașele germane presărate de-a lungul Rinului, pe atunci reședința arhiepiscopului și a principelui elector din Köln. Capitală a țării un timp – în perioada ce a urmat celui de-al doilea război mondial, când au existat „două Germanii" – Bonn-ul rămâne mai departe capitală în marea istorie a creației muzicale culte, ca leagăn al celui mai cutezător dintre talentele ce i-au determinat evoluția.

Familia Beethoven se trăgea din nordul flamand, unde pregătirea muzicală avea loc de cinste încă din vremi îndepărtate. Asemenea pregătire a impus primirea primului Ludwig van Beethoven (bunicul, care a trăit între anii 1712–1773) printre muzicienii Curții din Bonn, mai întâi în formația de cântăreți ai capelei, apoi – din 1761 – în funcția de capelmaistru. Și numele fiului său (Johann, tatăl viitorului compozitor – 1740–1792) va figura printre cântăreții angajați ai Curții de la Bonn, nume umbrit de data aceasta de câteva tare. Prima dintre acestea a fost alcoolismul, cu consecințele lui nefaste asupra vieții de familie. O familie luminată de prezența tandră a soției sale (Maria Magdalena), a cărei viață se va sfârși curând, în anul 1787, când cei trei copii (din șapte câți adusese pe lume) aveau încă multă nevoie de ea[2].

2 După Ludwig (născut în 1770) au mai trăit Kaspar Anton Karl (născut în 1774) și Nikolas Johann (în 1776).

Scanned with OKEN Scanner

Ne-au parvenit numeroase amănunte în legătură cu lipsurile materiale în care au crescut acești copii, despre faptul că Ludwig – cel mai mare dintre ei și cel care va da strălucire nepieritoare numelui Beethoven și orașului Bonn – nu s-a putut bucura decât de o educație generală redusă la câțiva ani de școlaritate elementară, în pofida setei de cunoaștere de care el a dat dovadă de-a lungul întregii vieți. S-au transmis amănunte și în legătură cu veleitatea tatălui de a face din el un copil-minune, asemenea fenomenalului copil Mozart, care uimise nu de mult lumea muzicală a Vestului european. Se povestește că, în acest scop, nu-i era cruțat nici somnul, fiind uneori trezit din zorii zilei de către tatăl care se întorcea de la petreceri, pentru a studia la pian. Din fericire, acest tratament – oricât de excesiv și de dur ar fi fost – nu a reușit să-l dezguste pe copil de miraculoasa lume a sunetelor, ci a contribuit la pregătirea lui pentru a putea concerta de mic în public. Avea pe atunci opt ani, dar pe afișul care anunța evenimentul ce urma să aibă loc la Academia de muzică din Köln, tatăl îl declara doar de șase ani, pentru a mări efectul performanței lui artistice. Totuși, nu i se poate contesta lui Johann van Beethoven meritul de a fi fost cel care a dezvăluit pentru prima dată fiului său tainele muzicii, cel care i-a dat primele lecții de cântat la clavecin și i-a pus vioara în mână, cel care l-a inițiat în ceea ce se numea „Generalbassspiel" (interpretarea basului cifrat) și chiar în unele noțiuni de tehnică componistică. Dar dacă biografii lui Beethoven nu au reușit să găsească primele mărturii precise în legătură cu vârsta exactă la care au început să se manifeste primele lui contacte cu mirajul muzicii, ei au transmis în schimb numele îndrumătorilor ce au dus mai departe munca tatălui. Este semnalat numele lui Tobias Pfeiffer, unul dintre tovarășii de petrecere ai lui Johann von Beethoven, tenor într-o trupă de actori din localitate. Se pare că acestui artist – care era bun clavecinist și bun flautist – precum și tânărului violonist Franz Rovantini (prieten al familiei și îndrumătorul său în cântatul la vioară) a datorat micul Beethoven primele îndrăzneli în desfășurarea fanteziei sale improvizatorice. Dar peste aspectul amatoristic, lipsit de sistematizare, care a caracterizat prima perioadă din instruirea sa muzicală, s-a suprapus și stratul de cunoștințe cucerit curând prin studiile făcute cu câțiva buni organiști. Este semnalat numele unui angajat al Curții din Bonn, flamandul Egidius van Eeden, vechi prieten al bunicului, care între timp (în 1773) încetase din viață. Urmează organistul Willbald Kock, călugăr franciscan cu o fire blândă și romantică, despe care se povestește că s-ar

Scanned with OKEN Scanner

fi îndreptat spre călugărie în urma unui legământ făcut de el în timpul unei furtuni năpraznice dezlănțuite într-o călătorie a sa pe ocean, amănunt ce a marcat un timp imaginația tânărului discipol. Dar muzicianul care va lăsa incontestabile urme în formația lui va fi organistul Christian Gottlieb Neefe (1748–1798). Cult, talentat, autoritar, Neefe s-a impus de la început în viața artistică a orașului, mai întâi ca director al Teatrului muzical, apoi (din 1771, după moartea lui van Eeden) ca organist al Curții. Se afirmă, astfel, și la Bonn, la reședința unui prinț elector catolic, principii ale „absolutismului luminat", cum începuse să se numească felul de guvernare care căuta să răspundă năzuinței de libertate în gândire, năzuință ce răsuna tot mai amenințător în glasurile înaintate ale vremii. Începând cu perioada principelui electoral Maximilian Friedrich (cuprinsă între anii 1761–1784), și mai ales cu cea a urmașului său Maximilian Franz (fiul Mariei Tereza și frate al împăratului Joseph al II-lea) s-a simțit și în acest oraș de reședință de pe malurile Rinului un suflu transformator în mentalitatea guvernatoare. Acesta s-a exprimat în primul rând prin înființarea unor însemnate instituții de cultură, așa cum a fost Academia de Științe pe ale cărei temelii s-au deschis curând (în 1786) porțile uneia dintre cele mai reputate universități germane.

Revenind la studiile muzicale primite de Beethoven în copilărie, trebuie subliniat faptul că organistul Neefe a fost muzicianul-pedagog care a intuit profunzimea talentului cu care era înzestrat elevul său și care, convins de marea sa răspundere, i-a condus (din anul 1781) învățătura muzicală pe cât de dezinteresat, pe atât de metodic. Conținutul celor două volume de *Wohltemperierte Clavier* ale lui Johann Sebastian Bach – atât de puțin cunoscute în acea vreme – și cel cuprins în metoda intitulată *Versuch über die wahre Art, des Clavier zu spielen* a lui Philipp Emanuel Bach (pe atunci cu o faimă ce întrecea cu mult pe cea a tatălui său) a sprijinit permanent formația și gândirea elevului ce-i fusese încredințat. Din anul 1782, deci de la vârsta de doisprezece ani, Beethoven devine ajutorul și suplinitorul de bază al profesorului său, ca organist în perioadele unora dintre absențele sale, iar din 1785 figurează în documentele de arhivă și cu titlul de „al doilea organist al Curții". Numele lui apare și în listele de salarii ale violiștilor angajați în orchestra Teatrului muzical pe care Neefe o conducea (din 1779). Înființarea unui teatru național în Bonn s-a înscris și ea în rândul acțiunilor ce s-au manifestat ca ecou al gândirii afirmate din ce în ce mai

Scanned with OKEN Scanner

puternic în acest sfârșit de secol. Iată deci un prinț elector german (care era și arhiepiscop) răspunzând avânturilor înaripate ale curentului literar german din contemporaneitate, curent în care Lessing jucase un rol de seamă, și înființând și finanțând un lăcaș pe scena căruia se dădeau reprezentații de teatru și de operă susținute de actori și cântăreți germani profesioniști. Față de vremurile în care limba germană era folosită doar pe scenele improvizate ale teatrelor de bâlci (la Curțile nobiliare perindându-se doar trupe italiene și franceze), pasul înainte înregistrat de viața artistică a orașului de pe Rhin a fost de o deosebită importanță. Desigur că nu pot fi trecute cu vederea impresiile pe care copilul și adolescentul Beethoven le-a cules din piesele lui Shakespeare, Voltaire, Beaumarchais sau Molière, și mai ales din muzica operelor italiene (de Pergolesi, Piccini, Salieri etc.), franceze (de Gossec și Gretry, de Philidor, Monsigny sau Dalayrac) sau germane (de Keiser, Hiller), printre care figurau și Singspieluri compuse de Neefe. Însoțindu-și mai întâi profesorul la repetițiile și spectcolele intrate în repertoriul trupei stabile a teatrului, apoi contribuind ca violonist la realizarea lor, Beethoven ia contact cu lumea artistică, cu munca și idealurile ei, cu totul deosebite de cele pe care le cunoscuse în casa părintească sau în ambianța capelei princiare la care funcționa ca organist-secund. Este momentul în care încep să se contureze trăsăturile specifice ale personalității sale. Prima dintre acestea rămâne, fără îndoială, puterea sa de concentrare, de izolare în sine, care mai târziu îi va ajuta să învingă chinuitoarea invaliditate ce-i va surveni în viață.

Dintre prietenii pe care Beethoven i-a avut în această perioadă a copilăriei și adolescenței, cel mai vechi a fost Franz Gerhard Wegeler (1765–1848). Cu câțiva ani mai vârstnic, Wegeler va studia medicina, va deveni profesor la Universitatea din Bonn, iar după moartea compozitorului va dărui cercetătorilor una dintre cele mai însemnate surse de informații asupra vieții marelui său prieten în lucrarea intitulată *Notițe biografice din viața lui Ludwig van Beethoven*. Lui i-a datorat compozitorul introducerea sa în ambianța de cultură a familiei Breuning, care – după moartea mamei – a devenit al doilea său cămin, după cum va mărturisi mai târziu el însuși într-una din scrisorile sale. Poezia și muzica domneau în casa Elenei von Breuning, văduva arhivarului Curții și mamă a patru copii, ale căror nume figurează în corespondența compozitorului până în ultimele zile ale vieții. Dintre

Scanned with OKEN Scanner

acestea, cel al elevei sale la pian, Eleonore („Lorchen"), îl va purta și eroina operei *Fidelio*, pe care o va compune peste două decenii. Era omagiul pe care compozitorul de geniu îl va aduce Eleonorei von Breuning și sentimentelor trainice ce au unit căsătoria ei cu doctorul Wegeler, vechiul și permanentul său prieten.

Cercului de intelectuali și de artiști care frecventau casa Breuning i-a datorat Beethoven și îndreptarea sa pasionată către literatură. *Odissea* lui Homer va rămâne cartea sa favorită, iar poezia și proza clasică germană, cu corifeii ei Goethe și Schiller, i-au îmbogățit fondul sufletesc și dorința mereu vie de cunoaștere.

Din perioada începuturilor de la Bonn mai trebuie amintite câteva nume, toate înlănțuite strâns în amintirea viitorului compozitor. Mai întâi cel al lui Gottfried Fischer, unul dintre copiii proprietarului din casa de pe Rheingasse în care familia Beethoven se mutase pe când Ludwig avea cinci ani[3]. Tovarăș de joacă de-a lungul copilăriei, Fischer se poate număra printre primii dintre numeroșii săi biografi[4].

Un alt nume cu implicații în evoluția tânărului Beethoven a fost cel al contelui Ferdinand von Waldstein, bun pianist și primul său Mecena. El este cel ce i-a sprijinit prima călătorie la Viena pentru a-l cunoaște pe Mozart și a lua lecții cu el. Era în anul 1787, Beethoven avea șaptesprezece ani, iar Mozart mai avea doar patru ani de trăit. Sunt foarte puține datele informative asupra acestui prim popas făcut de el în metropola austriacă, ceea ce se știe este doar faptul că Mozart l-a ascultat cântând la pian, i-a recunoscut geniul, dar lecțiile pe care se pare că începuse să i le dea au fost întrerupte de neașteptata chemare acasă, unde mama sa, Maria Magdalena, își trăia ultimele zile. Beethoven a mai prins-o în viață, dar după moartea ei — care a însemnat prima mare durere — preocupările sale au trebuit să se împartă între răspunderea ce-i revenea față de frații mai mici, față de tatăl său (din ce în ce mai puțin responsabil) și de obligațiile pe care le avea la Curte. Înainte de cea de a doua călătorie a sa la Viena (1792), contele Waldstein va scrie în albumul său de amintiri un îndemn ce va rămâne celebru: „Prin sârguință neîntreruptă, păstrați spiritul lui Mozart din mâinile lui Haydn". Lui

3 În 1770, când s-a născut Beethoven, locuința familiei era pe Bonngasse, astăzi sediul „Asociației casei și arhivei Beethoven" din Bonn.

4 Manuscrisul lăsat de Fischer a contribuit în bună măsură la cunoașterea unor date importante din perioada copilăriei și adolescenței lui Beethoven.

Scanned with OKEN Scanner

îi va dedica Beethoven *Sonata pentru pian opus 53* (*Sonata Waldstein*) – una dintre mărturiile sale de recunoștință pentru încrederea, încurajările și ajutorul primit.

Din perioada Bonnului mai trebuie citat numele violonistului Franz Ries, concertmaistrul Curții, de la care Beethoven a învățat adevărata artă a cântatului la vioară. În a doua parte a vieții – în perioada vieneză – el va deveni profesorul și sprijinitorul lui Ferdinand Ries[5], fiul fostului său maestru.

Un ultim nume care a lăsat urme în cimentarea personalității tânărului artist a fost cel al lui Eulogius Schneider (1856-1794), profesor la Universitatea din Bonn. Beethoven figurează printre studenții înscriși să audieze cursurile lui de filosofie și literatură din luna mai a anului 1789, anul marii revoluții din Franța, moment în care profesorul Schneider se număra printre cei mai înflăcărați adepți și propagatori ai ideilor ei. Prelegerile sale – adevărate chemări la luptă pentru libertate și fraternitate între oameni – au avut un răsunător ecou în rândurile tineretului și intelectualității din Bonn, ceea ce apare reflectat în lista de subscripții întocmită pentru publicarea unei culegeri de poezii revoluționare, listă în care figurează și numele familiei Breuning și cel al lui Beethoven. Profesorul Schneider va fi executat de către reprezentanții contrarevoluției (Strassburg, 1794), dar urma pe care activitatea sa curajoasă a lăsat-o în sufletul unei generații de tineri se înscrie în istoria orașului, cu semnificație de simbol.

Între timp – anume, în toamna anului 1792, când trupele franceze își continuau marșul spre ținuturile renane – Beethoven părăsise orașul Bonn. Ajutat de contele Waldstein și cu încuviințarea prințului elector, el alege calea Vienei pentru a-l întâlni pe Joseph Haydn (în vârstă de 60 de ani pe atunci) și a-și perfecționa sub îndrumarea sa știința compoziției. Purta cu el un vraf de lucrări așezate în mape, din rândul cărora prea puține nu vor fi renegate de el mai târziu. Este drept că pe unele din ele își va sprijini parte din creații, onorându-le chiar cu număr de opus – cum au fost *Bagatelele* op. 33, *Preludiile* op. 39, *Liedurile* op. 52 – dar majoritatea, deși conținând germeni ai viitoarei gândiri de geniu, rămânând doar mărturii de valoare documentară.

---

5 Ferdinand Ries a colaborat cu Wegeler la lucrarea *Notite biografice din viața lui Ludwig van Beethoven*, anterior citată.

Scanned with OKEN Scanner

Cercetătorii au clasat cu adevărată evlavie aceste prime roade (aproximativ 50) aparținând „perioadei Bonn", cuprinsă între anii 1782–1792. Cele pentru pian ocupă primul loc, șirul lor începând cu *Variațiuni pe tema unui marș de Dressler* (*Neuen Variationen für Klavier über einen Marsch von Ernst Christoph Dressler*), dedicată principesei Felice von Wolf Metternich (1782) și terminând cu *Variațiuni la patru mâini pe o temă de Waldstein* (1792). Între aceste două creații apar și câteva miniaturi (un menuet, două rondo-uri), câteva pagini „de școală" (un preludiu, o fugă pentru orgă), precum și unele încercări mai îndrăznețe în genul sonatei (*Drei Sonaten für Klavier* – 1783) dedicate, după obiceiul timpului și mai ales după dorința tatălui, prințului elector Maximilian Friedrich. Mai târziu, către 18–19 ani, dedicațiile lui Beethoven vor oglindi sentimente proprii, așa cum sunt cele făcute pe partiturile *Sonatinei în fa major* (dedicată lui Wegeler, bunul său prieten) sau a celei în *do major*, intitulată *Leichte Sonate* (dedicată Eleonorei von Breuning – cea considerată de unii comentatori, fără de sprijin pe informații de arhivă – drept prima dragoste a compozitorului). Cu excepția acestor două lucrări – amândouă desfășurate pe două părți – majoritatea compozițiilor din această perioadă timpurie sunt structurate tripartit. Este forma pe care o prezintă și cele trei *Cvartete pentru pian și coarde* compuse în anul 1785 (deci la 15 ani), din rândul cărora cu totul remarcabilă rămâne inspirația melodică din partea lentă (Adagio espressivo) a primului cvartet, *Cvartetul în do major*, muzică pe care Beethoven o va transpune mai târziu în prima sa sonată cu număr de opus (*Sonata pentru pian în fa minor*, op. 2, nr. 1). La răspândirea imediată și celebritatea acestui Adagio, un rol deosebit a avut contribuția lui Wegeler, care – inspirat de frumusețea lui melodică – a creat poezia intitulată *Jalea*, pe al cărei text muzica tânărului Beethoven a circulat sub formă de lied.

Desigur că îndrăznețul arhitect de mai târziu nu poate fi întrevăzut în concepția acestor creații camerale, desfășurate pe succesiunea celor trei părți tradiționale, prima (în forma de sonată) și ultima (în formă de rondo) încadrând o mișcare lentă, cantabilă de fiecare dată.

În acest compartiment al muzicii de cameră, prezent de la început în creația lui Beethoven, se face remarcată atenția pe care el a dat-o formațiilor cu suflători. Mărturii în acet sens rămâne un însemnat grup de lucrări, din care se detașează un *Trio pentru pian, flaut și fagot* 1786),

Scanned with OKEN Scanner

un *Sextet* pentru doi corni și cvartet de coarde (1790) – de fapt prima versiune a *Sextetului în mi bemol major*, op. 81-b – cărora li se mai adaugă un *Rondino* pentru două oboaie, doi clarineți, doi corni și doi fagoți (1790), un marș pentru doi clarineți, doi corni și doi fagoți (1792) – experiențe ce au condus la creația celebrului *Octet în mi bemol major* (pentru două oboaie, doi clarineți, doi corni și doi fagoți) din anul 1792, inclus mai târziu în lista de opusuri cu nr. 103 și totodată prima vesiune a muzicii din *Cvintetul în mi bemol major*, integrat în ordinea opusurilor cu nr. 4. Tonalitatea mi bemol major pare a fi dominat în ultimii ani de creație de la Bonn, în aceeași culoare tonală fiind creat și un *Trio* pentru pian, vioară și violoncel (1791-'92) (toate cele trei părți ale lui fiind gândite în mi bemol major) ca și un *Trio* pentru coarde, început în această perioadă, dar definitivat la Viena și fixat în lista de opusuri la nr. 3.

Dacă majoritatea lucrărilor compuse la Bonn nu sunt destul de reprezentative în ceea ce privește tehnica compoziției, ele cuprind, în schimb, scântei de fantezie inepuizabilă și o evidentă înclinație a compozitorului către puritatea melodică. Această calitate se detașează și din câteva lieduri compuse de-a lungul celor zece ani de creație în orașul natal, gen care nu va figura decât trecător în evoluția compozitorului, majoritatea rămânând în afara listei de opusuri. Sunt compoziții simple, pe versurile unor poeți contemporani, în a căror muzică străbat ecouri ale cântecelor populare renane și ale avântului revoluționar inspirat de prelegerile lui Schneider. Pentru viziunea artistică a compozitorului – tânăr sau vârstnic – mai reprezentativă rămâne îndreptarea sa către compoziția vocal-simfonică, ceea ce de fapt a și fost remarcat de timpuriu (înainte de apariția *Variațiunilor pe tema marșului lui Dressler*). Informațiile lăsate de violoncelistul Maufer din Bonn pomenesc cu admirație de o cantată funebră compusă de copilul Beethoven la moartea unei rude a familiei (pe nume Kressner), lucrare ce a fost executată în anul 1782 la capela Curții, sub conducerea lui Andrea Lucchesi (este vorba de un muzician italian ajuns la Bonn în fruntea unei trupe de operă și angajat – datorită meritelor sale – ca maestru de capelă la curtea princiară între anii 1774-1794). Mai certă este documentația în privința următoarelor două cantate (pentru orchestră, cor și soliști) create de Beethoven în anul 1790, una la moartea împăratului Joseph al II-lea al Austriei, cealaltă la încoronarea succesorului lui, Leopold al II-lea. Trăsături ale

Scanned with OKEN Scanner

stilului beethovenian apar mai mult în prima cantată[6], prețuită de altfel și de compozitor, așa cum se poate interpreta din faptul că el a valorificat o bună parte din muzica ei în unele pagini din partitura operei *Fidelio*.

Multă vreme s-a mai atribuit lui Beethoven și creația unei simfonii, al cărei manuscris a fost publicat în anul 1911 în orașul Jena (de unde și denumirea de *Simfonia Jena*), dar cercetările întreprinse de unii specialiști de prestigiu i-au infirmat paternitatea beethoveniană. În acest domeniu, al creației pentru orchestră, mai figurează muzica pentru un balet (*Ritterballet*) compus în 1791-'92 la comanda contelui Waldstein, ca și încercările de a compune în genul concertului, dar nici prima dintre acestea (un concert pentru pian în mi bemol major – 1784) și nici următoarele (în re major, în do major) nu au fost duse la capăt de tânărul compozitor.

În luna noiembrie a anului 1792, Beethoven părăsește meleagurile natale, la care nu se va mai întoarce nici în acel an, la moartea tatălui (decembrie 1792), și nici mai târziu, în anii de vremelnică ocupație a trupelor republicane franceze. „Patria mea, va scrie el mai târziu lui Wegeler (la 29 iunie 1801), frumoasele plaiuri unde am văzut lumina zilei, pururea proaspete în fața ochilor mei, ca în ziua în care le-am părăsit...[7]" Cu asemenea simțăminte adunate în sufletul său tânăr și cu un prețios mănunchi de lucrări în manuscris sau chiar tipărite se încheie prima perioadă din viața compozitorului, cea a plămădirii personalității sale artistice. O personalitate în care se stratificaseră pe rând impresiile culese din prospețimea melodiilor cântate pe malurile Rinului și din elanurile imnurilor revoluționare venite din răsăritul francez, peste învățătura sa muzicală în care bunele tradiții se întâlneau cu modernitatea gândirii fiilor lui Bach, a muzicienilor de la Mannheim și chiar cu cea a iluștrilor săi contemporani de la Viena – Haydn și Mozart. Primul îi ascultase și-i admirase cantata funebră compusă la moartea împăratului Joseph al II-lea (în popasul pe care îl făcuse în orașul Bonn la reîntoarcerea din prima sa călătorie în Anglia), iar în ceea ce privește părerea lui Mozart, acesta-i prevăzuse gloria în scurta întâlnire din anul 1787, când exclamase: „De acest îndrăzneț veți mai auzi vorbindu-se!"

6 *Trauerkantate.*

7 Romain Rolland: *Viața lui Beethoven*, Editura Tineretului, București, 1957, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

Din anul 1792 până la sfârșitul vieții (1827) Beethoven va deveni și el un fiu adoptiv al Vienei. Pentru început, recomandările contelui Waldstein îi deschid porțile câtorva saloane aristocratice, dar nu va trece multă vreme și talentul său impresionant îl va purta în intimitatea celor mai nobile familii vieneze, de la cea a prințului Lichowsky – care-i va oferi și găzduire între anii 1794–1796 – până la cea imperială. Cel mai mic frate al împăratului – arhiducele Rudolf – îi va fi elev și prieten, dar până atunci Beethoven însuși redevine elev, un elev setos de învățătură. Joseph Haydn, Johann Schenk, J.G. Albrechtsberger îi sunt pe rând îndrumători de-a lungul anilor 1793–1794, iar pe masa de lucru a lui Salieri rămân încrustate cuvintele: „Pe aici a trecut elevul Beethoven"[8].

Pentru a-și putea plăti învățătura la marii maeștri ai Vienei, Beethoven a fost nevoit să-și cheltuiască o mare parte a timpului său de studii și de creație dând lecții de pian sau aventurându-se în turnee de concerte la Praga, Budapesta, Berlin (1796). Este perioada în care gloria pianistului o întrece pe cea a compozitorului, după cum atestă documentele de arhivă care-i menționează succesele și trofeele primite, printre care cea mai de preț rămâne o tabacheră de aur masiv, dăruită de regele Prusiei. Dar, așa cum va schița muzicologul Wilhelm von Lenz (1809-1883) în lucrarea sa *Beethoven și cele trei stiluri ale sale*, „leul nu făcuse încă să tremure barele cuștii sale"... Scântei ale compozitorului de geniu apar însă în multe din paginile lucrărilor compuse până în anul 1800, toate aproape în genurile muzicii de cameră: sonate pentru pian (printre care și celebra *Patetica*), sonate pentru vioară și pian, pentru violoncel și pian, pentru corn și pian; trio-uri cu pian, cu clarinet, triouri de coarde și alte încercări pentru variate ansambluri timbrale, toate încununate cu grupul celor șase *Cvartete pentru coarde op. 18*, atât de reprezentative pentru stadiul de perfecțiune atins de genul cvartetistic, cât și pentru deschiderea lor către sensibilitatea romantică, cum poate fi surprinsă cu deosebire în Adagio din primul cvartet al ciclului și în „Malinconia" ultimului.

8 Beethoven a învățat mai mult din lectura partiturilor lui Haydn decât din lecțiile luate cu el. Important rămâne faptul că Haydn l-a încredințat lui J.G. Albrechtsberger (1736–1809), muzician austriac de mare prestigiu, cel care i-a descifrat în profunzime tainele scriiturii contrapunctice. Johann Schenk (1753–1836), fost elev al lui Wagenseil și al lui Haydn, compozitor de muzică de cameră, de *Singspiel*-uri etc. i-a fost deasemeni profesor. Cu Salieri, Beethoven a luat lecții în domeniul stilului vocal.

Scanned with OKEN Scanner

Și prima sa fermecătoare simfonie, compusă în 1799, și primul său concert pentru pian și orchestră (amândouă în tonaliatea do major), anunță vigoarea artei sale, în ciuda descumpănirii adusă de primele semne ale unei amenințătoare invalidități auditive. Se pare că atacul lor a început în jurul anului 1796, dar tânărul Beethoven nu și-a împărtășit zbuciumul lăuntric până târziu, în anul 1801, an în care apar primele sale confidențe în acest sens în scrisori adresate doctorului Wegeler și pastorului Karl Amenda, cei mai apropiați dintre prietenii săi (așa cum reiese din corespondența plină de noblețe purtată cu ei).

Intervin între timp și câteva figuri feminine în viața sa. După relatările lui Wegeler, Beethoven ar fi fost mereu stăpânit de o pasiune pe cât de mistuitoare, pe atât de curată. Dar visurile sale de fericire par a fi fost mereu spulberate, îndurerându-l și jignindu-l. Cea mai mare dintre decepții i-a adus-o dragostea pentru Giulietta Guicciardi, cea care i-a inspirat muzica din *Sonata Lunii* în anul 1801, dar care la începutul anului următor a ales căsătoria cu un conte (contele Gallenberg). Asemenea decepție zguduitoare, adăugată la fondul său sufletesc descumpănit de instalarea treptată a surdității au condus la criza prin care tânărul compozitor a trecut în anul 1802, așa cum aceasta apare oglindită în rândurile adresate de el fraților săi Karl și Johann[9], într-o scrisoare ce purta mențiunea: „a se deschide după moartea mea". Este unul dintre cele mai tragice documente din toate câte alcătuiesc arhiva istorică, cunoscut sub denumirea de *Testamentul de la Heiligenstadt*, după numele locului din imediata apropiere a Vienei, în care Beethoven se retrăsese în vara acelui an. Pentru a-l cunoaște mai bine, pentru a-i înțelege mai bine structura spirituală — ca sursă a unei arte tulburătoare fără precedent — se impune citarea unora dintre gândurile pe care el le-a depănat în rândurile acestui document: „O, voi oameni, care mă socotiți, sau mă faceți să trec drept un ins închis, nebun sau mizantrop, cât de nedrepți sunteți cu mine... Voi nu cunoașteți pricina tăinuită a ceea ce vouă vi se pare a fi așa..." Urmează apoi înfiriparea grea a destăinuirii: „De tânăr m-am văzut constrâns să mă despart de semenii mei și să trăiesc singur. Când inima mă îndemna uneori să trec peste totul, cât de greu îmi era să mă lovesc mereu de betesugul meu... Și nu puteam să le spun oamenilor: vorbiți mai tare! strigați — fiindcă sunt surd!

9 Amândoi frații lui Beethoven l-au urmat la Viena, Karl ca muzician (apoi contabil); Johann — ca farmacist.

Scanned with OKEN Scanner

Cum aș fi putut dezvălui slăbiciunea unui simț care la mine trebuia să fie mai perfect decât la alții, un simț pe care cândva l-am avut în cel mai înalt grad...“ Și mai departe: „Iertați-mă, deci, dacă mă vedeți izolat, când eu aș dori atât de mult să fiu în mijlocul vostru. Mie nu-mi mai este îngăduit să caut o destindere în societatea semenilor mei, în conversații alese, sau să-mi pot deschide sufletul stând de vorbă de la om la om. Singur... Sunt obligat să trăiesc ca un surghiunit. Și când mă duc într-o adunare, mă cuprinde o neliniște mistuitoare, de frică să nu se observe cumva starea în care mă aflu... Din pricina acestor încercări am ajuns în pragul disperării și puțin a lipsit să nu-mi pun capăt vieții. Arta, numai ea m-a oprit, pentru că mi se părea peste putință să părăsesc lumea aceasta înainte de a fi săvârșit tot ceea ce simțeam că trebuie să înfăptuiesc. Așa că am lăsat să dăinuie mai departe viața“. (...) „Divinitate – pare a striga chinuitul artist către sfârșitul scrisorii – tu care de acolo, din înalt, poți citi în adâncul sufletului meu și îl cunoști, știi că în el sălășluiește numai dragostea de oameni și dorința de a face bine! Dacă rândurile acestea vor cădea vreodată sub ochii voștri – o, oameni – vă veți gândi, poate, că ați fost nedrepți cu mine. Cel nefericit se va mângâia găsind un alt nefericit, ca și el, care, trecând peste obstacolele puse în cale de natură, a făcut tot ce a putut pentru a fi primit în rândul artiștilor și al elitei umane...“ Printre ultimele sfaturi date fraților săi, răsună și acesta: „Propovăduiți copiilor voștri virtutea! Numai ea poate să-ți dea fericirea, nicidecum banii... Ea mi-a fost sprijin în restriștea mea, ei și artei mele datoresc faptul că nu mi-am curmat viața...“ După semnarea și datarea scrisorii testamentare (6 octombrie 1802), Beethoven își încheie destăinuirea patru zile mai târziu, adresându-se ținutului Heiligenstadt în care se izolase cu speranța unei ameliorări a chinurilor auditive: „Așadar, mă despart de tine – firește, cu tristețe. Nădejdea atât de scumpă mie cu care am venit aici, de a mă vindeca măcar într-o anumită măsură, este pe cale să mă părăsească pentru totdeauna... Până și curajul mare ce mă susținea deseori, în zilele frumoase ale verii, s-a mistuit. O, pronie cerească, îngăduie-mi să mai am măcar o singură zi de bucurie adevărată! E atâta vreme de când n-am mai auzit zvonul adânc al unei bucurii neîntinate. Îmi va mai fi dat, Doamne, s-o mai întâlnesc în templul naturii și al oamenilor? Oare niciodată? Ar fi prea crâncen“... încheie el dureroasa destăinuire, după șase ani de speranță și după șase luni de izolare în acel colț din „templul naturii“ venerate.

Scanned with OKEN Scanner

Beethoven va reuși să treacă peste această criză trăită la treizeci și doi de ani și să-și poarte chinul încă multă vreme cu o putere sufletească greu de închipuit. Despre asemenea stăpânire interioară vorbește lumi-nozitatea muzicii din *Simfonia a II-a* (compusă în acel an 1802), iar în creația următoarei simfonii (*Eroica* — 1803) va străbate și forța unui sentiment netălmăcit până atunci în muzica pură, cel al unei supreme demnități omenești, al dreptului pe care îl are omul la libertate. Prietenia lui cu generalul Bernadotte, primul sol la Viena al de curând instauratei republici franceze, i-au redeșteptat vechile avânturi revoluționare. Convorbirile cu el au contribuit în mare măsură la înflăcărarea inspirației sale și l-au determinat să scrie pe prima pagină a manu-scrisului cuvântul „Bonaparte" (cu intenția de titlu? de dedicație?) — ceea ce atestă admirația sa pentru consulul republican. Dar gestul aces-tuia de a se încorona împărat (mai 1804) a adus o nouă decepție com-pozitorului mereu credincios ideii de libertate. Așa cum se știe — și nu este o legendă — el a distrus acea pagină în care numele său de creator se alătura celui de „Bonaparte", înlocuind-o cu alta pe care specifica faptul că noua sa simfonie era „composta per festigiare il suveniro di un grand uomo", adică pentru a slăvi faptele unui erou, de unde denu-mirea de *Eroica* sub care simfonia s-a editat și s-a cântat de la prima ei audiție (din 7 aprilie 1805).

Decepția trăită de Beethoven s-a dovedit îndreptățită, pentru că nestăvilitul marș al trupelor lui Napoleon învinge armata austriacă la Ulm (20 octombrie 1805), pătrunzând și ocupând câteva săptămâni mai târziu măreața capitală a țării și a muzicii (la 13 noiembrie 1805). Este perioada în care celebrul teatru „an der Wien" pregătea prezentarea în premieră a operei *Fidelio,* pe care Beethoven abia o terminase — singura operă din întreaga sa listă de opusuri. Pe atunci titlul operei era *Leonora* sau *Iubire conjugală,* după cel pe care îl purta melodrama scrisă de Jean Nicolas Bouilly, dramaturg deosebit de apreciat în Franța postrevolu-ționară. Subiectul tratat de „cetățeanul" Bouilly (eroismul unei tinere soții spaniole — cu acțiunea ce se petrece într-o închisoare din Sevilla) l-a impresionat pe Beethoven și i-a trezit dorința de a-l recrea prin mij-loacele sale artistice din lumea sunetelor. Din carnetele sale de schițe se deduce faptul că din cea de a doua jumătate a anului 1803 și de-a lungul întregului an 1804 el s-a adâncit cu mare pasiune în munca de creație a muzicii acestei opere, nebănuind că desăfârșirea ei va mai dura aproape

Scanned with OKEN Scanner

un deceniu. Îndelunga ei realizare — ca reflectare a dorinței compozitorului de a dărui lumii o oglindă a timpului și totodată a marilor sale idealuri — l-a făcut să declare mai târziu că „dintre toți copiii pe care i-a avut, acesta i-a adus cele mai mari dureri", și acesta a fost cel pe care el l-a iubit mai mult.

Într-adevăr, istoricul operei *Fidelio* este deosebit de complicat, figurând printre puținele cazuri în care o lucrare scenică apare în documentele de arhivă cu trei premiere vieneze. Prima — cea de la 20 noiembrie 1805, în fața unei săli cu prea puțină lume (și aceasta dominată de prezența militarilor francezi) — a fost un insucces. Nici libretul lui Joseph Sonnleitner (de fapt o traducere a textului lui Bouilly, cu câteva intervenții care priveau mai mult structurarea interioară a operei) și nici nivelul de receptivitate al publicului nu au fost la înălțimea dramaturgiei muzicale, ceea ce a condus la o primire rece, ca și la o critică nefavorabilă în cronicile presei. Stephan von Breuning — vechiul său prieten de la Bonn — va încerca să modifice textul și desfășurarea lui scenică, iar Beethoven va ceda (cu greu, e drept) la rugămințile admiratorilor săi de a interveni în unele pagini prea lungi ale partiturii, ceea ce a condus la realizarea unei noi versiuni a creației sale, care nu va fi lipsită de succes în prezentarea din 29 martie a anului 1806 (pe aceeași scenă a teatrului „an der Wien"). Dar adevărata valoare a operei va fi recunoscută doar în anul 1814 (la 23 mai), după o inteventie nouă în dramaturgia scenică (datorată libretistului Georg Friedrich Treitschke), care va conduce la o remarcabilă coeziune muzicală de „operă a salvării", lansată de arta franceză postrevoluționară. Beethoven are meritul de a fi tratat această idee pe calea unui stil nou, sprijinit pe o tensiune expresivă evocatoare cu mult prea directă pentru un public care continua să fie captivat de forța melodică a muzicii și de virtuozitatea vocală a interpreților. Muzicieni din contemporaneitatea lui Beethoven (printre care Carl Maria von Weber) sau din generațiile ce i-au urmat (culminând cu Wagner) au admirat și elogiat concepția sa estetică nouă, detașată de convenționalismul modelelor italiene, valoare ce i-a impus acest unicat din șirul realizărilor sale ca important moment de deschidere în bogata istorie a genului.

Urmărind biografia compozitorului în această perioadă de zămislire și desăvârșire a operei *Fidelio*, nimic nu surprinde. Aceeași intensă viață interioară și aceeași îndârjită cufundare în creație. La pierderea

Scanned with OKEN Scanner

auzului, care se dovedește ireversibilă, se adaugă și alte probleme de sănătate, pe care le înfruntă și le maschează. Se mai adaugă și noi descumpăniri sentimentale, dar acestea par a fi hrănit mereu și mereu inspirația artistului însetat de iubire. Așa cum se desprinde din mărturisirile sale înscrise în însemnări sau scrisori, el a sperat mereu să i se răspundă la dragoste și să-și făurească un cămin. Dar idealul acestui fiu al Rhinului, cu sufletul dârz și chipul tăiat în stâncă, nu și-a putut găsi împlinire în ambianța de castă a aristocrației vieneze — în care el a trăit cea mai mare parte a vieții. Există o scrisoare a sa (fără dată, fără adresă) în care se conturează prezența unei singure mari iubiri împărtășite. Numele „iubitei nemuritoare" — cum apare scris în acest document manuscris — nu a putut fi descoperit, cu toată strădania multor biografi. Cercetările lor gravitează — ca dată — în jurul anului 1812, fără a se fi putut opri asupra unor argumente sigure nici în această privință. Asupra celor câteva muze care au luminat și apoi au întunecat viața marelui artist plutește mereu un semn de întrebare. Să fi fost Therese Malfatti, una dintre fiicele moșierului Malfatti pe al cărui domeniu Beethoven a fost invitat — începând din anul 1807 — în câteva vacanțe? Din 1810 există o scrisoare adresată prietenului său Wegeler, prin care îl ruga să-i trimită de urgență din Bonn o copie după actul de naștere, ceea ce a fost interpretat ca o necesitate „sine qua non" în vederea căsătoriei cu tânăra fată. Dar și de data aceasta, ca și în cazul dragostei lui pentru Giulietta Guicciardi, visul de iubire s-a spulberat. După anul 1810 s-a înfiripat marea prietenie dintre artist și Bettina Brentano, venită în vizită la fratele ei, stabilit în acea vreme la Viena. Din celebra ei corespondență cu Goethe pot fi desprinse mărturisiri tulburătoare despre simțămintele pe care i le-a trezit Beethoven. „S-a mistuit întreg universul în clipa în care l-am văzut pentru prima oară, scria ea... El m-a făcut să uit lumea întreagă și chiar pe tine..." Sunt rânduri din care s-ar putea deduce existența unui sentiment de dragoste, dar și acest vis de iubire s-a sfârșit în momentul în care pare a fi intervenit un proiect de căsătorie. Bettina va deveni soția poetului Achim von Arnim în primăvara anului 1811, și Beethoven îi va trimite o scrisoare cu urări de fericire, încheiată cu cuvinte ce le parafrazează pe cele rostite cândva de Ioana d'Arc: „Despre mine ce aș putea spune? Îmi deplâng soarta".

În anii imediat următori apare și numele Amaliei Sebald în rândul celor ce au oprit gândurile și au inspirat fantezia compozitorului.

Scanned with OKEN Scanner

Tuturor acestor muze mult îndrăgite de el le rămâne comun faptul că aparțineau unor familii aristocratice, că se bucurau de o educație aleasă (cele mai multe fiind bune pianiste, foste eleve ale sale) și de un rafinament specific castei din care făceau parte. O castă ce își apăra puritatea prin bariere ce explică superficialitatea cu care toate s-au îndepărtat de omul de geniu care a dat nemurire numelui lor. Ca deosebită profunzime sufletească se detașează doar una, cea care pare a fi dăruit seninătate anilor grei trăiți de compozitorul trecut de patruzeci de ani: Therese Brunsvik. Era primul dintre cei patru copii ai contelui Brunsvik, care va apărea vreme îndelungată cu rol secundar în viața compozitorului. Mai important se impune la început sentimentul de prietenie pe care Beethoven l-a avut pentru Franz von Brunsvik — fratele ei — căruia îi va dedica cea mai celebră dintre sonatele sale (*Appasionata*) și mai ales cel de dragoste pentru Josephine, cea mai frumoasă dintre cele trei surori Brunsvik. Din jurnalul Theresei și mai ales din *Memoriile* pe care ea le va scrie în anii târzii (după 1846, deci după două decenii de la moartea lui Beethoven și douăzeci și cinci de ani de la moartea Josephinei), biografii au putut desprinde puternicul sentiment de iubire înfiripat între compozitor și sora sa, sentiment ce promitea trăinicie dacă nu ar fi intervenit autoritatea contesei-mamă, care a decis căsătoria ei cu contele Deym. A urmat — după cum s-a menționat și anterior — apariția Giuliettei Guiciardi (vara surorilor Brunsvik), cea care a declanșat o devărată furtună pasională în sufletul compozitorului. Dar și această idilă care a însorit și umbrit viața marelui artist de-a lungul anului 1801 s-a sfârșit curând prin căsătoria Giuliettei cu contele Gallenberg (în primele luni ale anului 1802). Ceea ce rămâne însă deosebit de important de reliefat este faptul că nici unul dintre aceste valuri de simțăminte și decepții nu au influențat marea prietenie ce a existat între Beethoven și familia Brunsvik. Corespondența dintre ei și întreaga documentație existentă (sintetizată în numeroase biografii, dintre care o mențiune specială merită lucrarea intitulată *Beethoven und die Brunsviks* semnată de La Mara) atestă trăinicia sentimentelor de prețuire aflată la baza acestei prietenii, cu început din anul 1799, când Beethoven devine îndrumătorul tinerelor surori Brunsvik, toate bune pianiste. Fratele lor Franz va deveni și „adevăratul său frate", după cum îl numește într-o scrisoare din 1812, cu o amară aluzie la unele probleme de familie intervenite între timp. În ceea ce privește

Scanned with OKEN Scanner

sentimentul pentru Therese, cea mai dotată muzical și intelectual și, totodată, cea mai apropiată de vârsta sa (era născută în anul 1775), acesta s-a sprijinit inițial și pentru multă vreme pe sinceră admirație, pentru a se transformat cu timpul într-o dragoste pentru care francezii au termenul „amitié amoureuse", atât de greu traductibil. Multă vreme s-a înclinat să se creadă că ea a fost cea pe care Beethoven a considerat-o *die unsterbliche Geliebte*, mai ales după ce s-a stabilit faptul că în anul 1806 a existat și o logodnă secretă între ei. Ceea ce nu s-a descoperit până în ziua de astăzi este motivul pentru care hotărârea celor doi tineri, amândoi cu un fond moral atât de deosebit, nu a fost dusă la capăt. Există și păreri care contestă posibilitatea ca Therese să fi fost iubită de Beethoven, așa cum este cea emisă de Vincent d'Indy, care își argumentează punctul de vedere prin lipsa de forță evocatoare a unui asemenea sentiment în muzica *Sonatei în fa diez major* (Theresiensonate — op. 78) pe care compozitorul i-a dedicat-o[10]. Ceea ce este sigur este faptul că Therese este unica femeie care nu s-a îndepărtat de Beethoven pentru a se căsători cu un nobil și că numele ei a continuat să dăinuiască în istoria culturii austro-ungare și datorită activității sale de asistență socială și educativă, făcută cu un devotament rar întâlnit în acea vreme. Mărturii despre dragostea ei pentru marele artist rămân până în ultimul an al vieții, după cum impresionante apar și amintirile compozitorului despre această oază de fericire din viața sa: „De câte ori mă gândesc la ea îmi bate inima la fel ca atunci când am văzut-o pentru prima oară", mărturisește el în anul 1816 — an în care termină și ciclul de lieduri *Către iubita din depărtare* (op. 98). Și nu poate fi trecut cu vederea faptul că portretul dăruit de Therese Brunsvik cu dedicația „Geniului ales, marelui artist, omului bun" a străjuit permanent în camera sa de lucru, ilustrând corespondența sentimentelor pe care și le-au purtat, datorită unor calități sufletești comune.

Revenind la perioada de creație și de desăvârșire a operei *Fidelio* (1803-1814), în care pierderea auzului avansează până aproape de limita extremă de percepere, se descoperă puterea supraomenească de cufundare în muzică a acestui artist de neînfrânt. În istoria culturii universale se impune un nou exemplu de confirmare a simbolului întruchipat de legendarul Oedip — cel al triumfului pe care îl poate avea voința

10 Vincent d'Indy: *Beethoven*, Ed. Henri Laurens, Paris, 1928, p. 59-60.

Scanned with OKEN Scanner

omenească asupra destinului. Cu fiecare nouă lucrare, Beethoven pare a demonstra îndârjirea cu care el s-a hotărât să învingă soarta, oglindind de fiecare dată procesul de descumpănire provocat de atacurile ei și – în final – marea fericire la care se poate ajunge prin lupta alături de principiile binelui. Izolat și „laconic" (după cum își transmite Goethe impresiile despre Beethoven, într-o scrisoare adresată Bettinei Brentano), Beethoven apare elocvent și impresionant de convingător în măreața sa artă. Mărturii despre forța sa morală aduc una după alta sonatele sale pentru pian (majoritatea cunoscute sub denumirile lor: *Aurora, Appassionata, Les adieux*; pentru vioară și pian (*Sonata Kreutzer*); pentru violoncel și pian. Cvartetele sale (*Razumowski, Al harpei, Serioso*), concertele (pentru vioară și orchestră, pentru pian și orchestră – nr. 4 și nr. 5 – *Imperialul*) și simfoniile sale (de la a treia la a opta, purtând și acestea unele denumiri programtice: *Eroica, Simfonia destinului, Pastorala*)[11] înscriu culmi de splendoare în istoria genurilor camerale, simfonice sau concertante.

La această trăsătură de specifică reflectare a unei vieți interioare intens frământate, așa cum este aceea pe care compozitorul a trăit-o în această perioadă, s-au suprapus și gravele evenimente istorice ale timpului (invazia și ocupația trupelor lui Napoleon), dezlănțuind sentimente de revoltă sau de profund patriotism în sufletul compozitorului și inspirându-i creații de valoare inestimabilă (opera *Fidelio*, simfonia *Eroica*, uverturile *Coriolan, Egmont*), ca și unele pagini ocazionale, majoritatea compuse după înfrângerea armatelor franceze. La data de 8 decembrie 1813 răsună în „Universitätsaal" din Viena muzica închinată de Beethoven victoriei lui Wellington în orașul spaniol Vittoria (*Wellingtons Sieg bei Vittoria* – op. 91). Succesul intonațiilor ei triumfătoare l-au întrecut pe cel al *Simfoniei a VII-a* ce i-a urmat, creație prin care compozitorul a înțeles să dubleze prezența cântecelor sale ocazionale (de a căror relativă valoare era conștient) în „Academiile" sale din anii 1814–1815. Același entuziasm a declanșat și cantata *Der glorreiche Augenblick* (op. 136), prin care Beethoven a salutat deschiderea Congresului de la Viena (septembrie 1814), ca și corul *Es ist vollbracht*, executat la 15 iulie 1815, după terminarea celebrului congres (din iunie 1815), când tragedia războaielor napoleoniene se sfârșise.

11 Amănunte despre lucrările amintite, în subcapitolul *Creația*.

Gloria lui Beethoven este acum deplină. La cea a pianistului care-i deschisese larg porțile palatelor din Viena și care îl lansase pe compozitorul de geniu, se adăugase între timp și cea a dirijorului, sortită să nu poată dura decât scurtă vreme. Cu cântecele și corurile sale patriotice, cu amploarea sonorităților războinice și entuziasmul strălucitoarelor victorii finale, el cucerise și inimile celor mai puțin pricepuți în muzică din contemporaneitatea încă sângerândă. Și, dacă aceste pagini de muzică patriotică au eclipsat pentru moment valoarea mare purtată de ultimele sale simfonii (a VII-a și a VIII-a), alături de care figurau în programele „Academiilor" din anii 1814–1815, astăzi ele nu mai prezintă decât amintirea contribuției compozitorului la entuziasmul general manifestat în momentul înfrângerii lui Napoleon. Ideea gravă a păcii și a iubirii între oameni, care era sublimată cu mult mai mult în substanța creației sale camerale și simfonice, va genera în curând muzica ultimei sale simfonii, care se va înscrie ca prima, din toate câte au fost compuse, ca purtătoare de mesaj și prin cuvinte încredințate vocilor omenești.

Până atunci însă, viața compozitorului va fi descumpănită de noi nefericiri care vor marca gândirea sa creatoare. În primul rând îl părăsesc câțiva dintre protectorii care i-au fost și buni prieteni. Primul moare contele Kinsky (în 1812), apoi prințul Lobkowitz (în 1816), cei doi admiratori care — alături de arhiducele Rudolf — îi creaseră o rentă de 4 000 de florini anual, pentru a-l împiedica să părăsească Viena când Jerôme Bonaparte — devenit rege al Westfaliei — îi oferise postul de capelmaestru al Curții sale. Cu moartea lor, cu devalorizarea treptată a monedei austriece în timpul și după ocupația franceză, venitul care-i fusese asigurat scăzuse simțitor, în timp ce problemele de îngrijire a sănătății sale și de rezolvare a unor obligații de familie intervenite deveneau din ce în ce mai împovărătoare. Este vorba de lupta pe care Beethoven a dus-o pentru a obține dreptul de tutelare asupra fiului lăsat de fratele său Karl-Kaspar, așa cum acesta dorise la moartea sa din anul 1815. După un lung lanț de procese (nouă ani) cu mama copilului — a cărei imoralitate a condus în cele din urmă la o decizie în favoarea compozitorului — se părea că idealul său de a-și fi întemeiat o familie se împlinise. El va sacrifica o mare parte din timpul și avutul său pentru a transmite nepotului său calitățile unei educații de care acesta fusese lipsit până atunci. Dar nici profesorii de renume pe care îi angajase (mai ales în ceea ce privește învățătura muzicii) și nici marea sa generozitate

Scanned with OKEN Scanner

nu au reușit să atragă afecțiunea unui adolescent refractar la compania unui om vârstnic și surd, după ce fusese deprins de mic în libertatea pe care lipsa unei supravegheri materne i-o oferise.

Pierderea binefăcătorilor săi (la care se adăugase între timp și cea a prințului Lichnowsky), ca și a unor prieteni apropiați (cum a fost cea a lui Wenzel Krumpholtz – muzician al Curții – căruia Beethoven i-a dedicat lucrarea *Der Gesang der Mönche,* inspirată de cuvintele lui Schiller), au contribuit – alături de invaliditatea sa necruțătoare – la ivirea unor trăsături de înăsprire a temperamentului său. Notițele și caietele sale de conversație (care, începând cu anul 1819, devin un important izvor de informații) rămân mărturia unor noi tendințe de izolare, ca și a multor momente de tristețe pe care el le-a trăit în singurătate. Un oarecare semn de compensație a însemnat prezența devotată a tânărului Anton Schindler, jurist și muzician pasionat (absolvent al Universității din Viena), care-i devine secretar (fără remunerație) și care va fi primul său biograf. El este cel care a transmis multe din impresiile și sentimentele pe care Beethoven le-a trăit în ultima parte a vieții, ca și aprecierile sale asupra noului val de muzicieni ce anunțau celebritate (ca Weber, Schubert, Rossini, Liszt ș.a.), așa cum acestea îi fuseseră mărturisite sau cum apăreau notate de compozitorul lipsit de auz în carnetele sale de conversație.

Dar asupra gândirii și a simțirii lui Beethoven din acesată perioadă înscrisă în șirul așa-numitelor „Konversationshefte", cu mult mai grăitoare vor fi marile sale creații. În primul rând – sonatele pentru pian, instrumentul mereu alături de ființa și inima sa. Ca de fiecare dată, asemenea lucrări aduc elemente de limbaj surprinzător de noi, ca rezultat al diversității pe care o prezintă fondul lor emoțional, mereu frământat de îndoieli și mereu neînfrânt. *Sonata în la major* (op. 101) pe care o compusese în 1816 anunțase îndrăzneli profetice în ceea ce privește forța mijloacelor expresive. Dar marea sa independență creatoare se afirmă cu deosebită claritate în muzica sonatei următore, *Sonata în si bemol major* (op. 106), cunoscută sub denumirea *Hammerklavier* (datorată mecanismului cu ciocănele din construcția pianului pe care compozitorul îl primise în primăvara anului 1818 de la Londra). Prețuirea metropolei engleze – la care contribuise în mare parte și arta pianistului Ferdinand Ries, fostul său elev, care făcuse o carieră strălucită în Anglia – a adus câteva momente de înseninare în șirul ultimilor zece

ani ai vieții sale. Printre acestea și o invitație oficială din partea Societății filarmonice londoneze, căreia Beethoven nu i-a putut răspunde din pricina stării nesigure a sănătății sale. Printre crizele digestive și suferințele ce au precedat deznodământul final (ciroză a ficatului), printre problemele puse necontenit de conviețuirea cu nepotul său Karl – care vor culmina cu tentativa de sinucidere a acestuia în vara anului 1826 – Beethoven a compus opere de o valoare inestimabilă. Paralel cu ultimele sonate pentru pian (op. 109, 110, 111), apărute una după alta în anii 1920-'22, afirmând gândirea sa descătușată de orice zăgaz al rigorilor clasice, șantierul său de lucru păstrează zămislirea a două monumentale creații vocal-simfonice: *Missa solemnis* – comandată și dedicată arhiducelui Rudolf (devenit episcop de Olmütz) – și *ultima simfonie*, a noua, care pare a fi concentrat în muzica ei problematica ce i-a condus întreg cursul căutărilor și al soluțiilor din realizările sale, sprijinite de fiecare dată pe datele universului său sufletesc: iubirea și armonia. Semne despre dorința sa de a reflecta într-o creație idealul poetizat de Schiller în celebra sa *Odă a bucuriei* din anul 1785 apar din îndepărtata tinerețe de la Bonn, dar mărturii muzicale apar întruchipate mai târziu, în anul 1808, o dată cu partitura *Fanteziei pentru pian, cor și orchestră* (op. 80). Și iată că în anul 1823, după îndelungi ezitări – așa cum se desprinde din caietele de schițe – Beethoven are cutezanța de a-și încununa cu un final vocal concepția ultimei simfonii, gen cu o formă ce aparținea doar muzicii pure, necuvântătoare. La 7 mai 1824, când a avut loc prima audiție vieneză, muzica ei a declanșat un entuziasm triumfal. Publicul a aclamat cu necontenite salve de aplauze aparițiile compozitorului fără auz, copleșit de emoție. Triumf a fost și prima audiție engleză (la Londra, în martie 1825), germană (Frankfurt – 1 aprilie 1825), franceză (Paris – 27 martie 1831 – la câțiva ani după moartea compozitorului).

Mărturii despre universul său interior, purtând ultimele gânduri despre viață și sensurile ei, vor mai apărea doar în muzica ultimului grup de *Cvartete pentru coarde* – op. 127, 130, 131, 132, 133, 135)[12] compuse în anii 1824-1826. Sunt creații ce au înălțat genul pe o culme supremă, ilustrând o artă ce s-a dovedit vizionară în substanță și formă. Într-una din paginile lor (în partea a treia a *Cvartetului în la minor* – op. 132) răsună glasul profund al credinciosului: „Imn închinat divi-

12 Ordinea numerică a opusurilor nu corespunde cronologiei lor.

Scanned with OKEN Scanner

ani ai vieții sale. Printre acestea și o invitație oficială din partea Societății filarmonice londoneze, căreia Beethoven nu i-a putut răspunde din pricina stării nesigure a sănătății sale. Printre crizele digestive și suferințele ce au precedat deznodământul final (ciroză a ficatului), printre problemele puse necontenit de conviețuirea cu nepotul său Karl – care vor culmina cu tentativa de sinucidere a acestuia în vara anului 1826 – Beethoven a compus opere de o valoare inestimabilă. Paralel cu ultimele sonate pentru pian (op. 109, 110, 111), apărute una după alta în anii 1920-'22, afirmând gândirea sa descătușată de orice zăgaz al rigorilor clasice, șantierul său de lucru păstrează zămislirea a două monumentale creații vocal-simfonice: *Missa solemnis* – comandată și dedicată arhiducelui Rudolf (devenit episcop de Olmütz) – și *ultima simfonie*, a noua, care pare a fi concentrat în muzica ei problematica ce i-a condus întreg cursul căutărilor și al soluțiilor din realizările sale, sprijinite de fiecare dată pe datele universului său sufletesc: iubirea și armonia. Semne despre dorința sa de a reflecta într-o creație idealul poetizat de Schiller în celebra sa *Odă a bucuriei* din anul 1785 apar din îndepărtata tinerețe de la Bonn, dar mărturii muzicale apar întruchipate mai târziu, în anul 1808, o dată cu partitura *Fanteziei pentru pian, cor și orchestră* (op. 80). Și iată că în anul 1823, după îndelungi ezitări – așa cum se desprinde din caietele de schițe – Beethoven are cutezanța de a-și încununa cu un final vocal concepția ultimei simfonii, gen cu o formă ce aparținea doar muzicii pure, necuvântătoare. La 7 mai 1824, când a avut loc prima audiție vieneză, muzica ei a declanșat un entuziasm triumfal. Publicul a aclamat cu necontenite salve de aplauze aparițiile compozitorului fără auz, copleșit de emoție. Triumf a fost și prima audiție engleză (la Londra, în martie 1825), germană (Frankfurt – 1 aprilie 1825), franceză (Paris – 27 martie 1831 – la câțiva ani după moartea compozitorului).

Mărturii despre universul său interior, purtând ultimele gânduri despre viață și sensurile ei, vor mai apărea doar în muzica ultimului grup de *Cvartete pentru coarde* – op. 127, 130, 131, 132, 133, 135)[12] compuse în anii 1824-1826. Sunt creații ce au înălțat genul pe o culme supremă, ilustrând o artă ce s-a dovedit vizionară în substanță și formă. Într-una din paginile lor (în partea a treia a *Cvartetului în la minor* – op. 132) răsună glasul profund al credinciosului: „Imn închinat divi-

12 Ordinea numerică a opusurilor nu corespunde cronologiei lor.

Scanned with OKEN Scanner

nității de către un om însănătoșit" – anunță titlul. Sensul lui programatic atestă intervenția unei oaze de liniște în starea sănătății compozitorului. Dar crizele și suferințele fizice vor continua să întrerupă eforturile sale de a compune, culminând către sfârșitul anului 1826, când la tulburările hepatice se vor adăuga complicații pulmonare și circulatorii. Începe epoca în care caietele de conversație sunt dominate de întrebările medicilor și de răspunsurile artistului țintuit în pat. La data de 3 ianuarie 1827 el își scrie testamentul, prin care dă o ultimă dovadă despre marea sa dragoste pentru nepotul său Karl, lăsat unic moștenitor al bunurilor și drepturilor sale.

Mai important rămâne însă testamentul său artistic, înscris în cuvintele ce preced muzica ultimei părți a ultimului Cvartet (în fa major, op. 135): *Muss es sein?* – o întrebare răscolitoare a filozofiei din toate timpurile, care a declanșat răspunsul său cu sens categoric afirmativ: *Es muss sein.* După ani și ani grei, lipsit de auz, lipsit de dragostea pe care a cântat-o cu evlavie și a așteptat-o zadarnic, după un șir de procese umilitoare pentru a-și dobândi drepturi bănești sau dreptul de a-și întemeia o familie, Beethoven dă răspunsul său prometeic, cântând frumusețea vieții și eternitatea ei spirituală.

În după-amiaza zilei de 26 martie 1827 el s-a despărțit de această viață, al cărei rost l-a înțeles, l-a acceptat și l-a onorat. Porțile școlilor și ale unor instituții de cultură s-au închis în ziua înmormântării din 29 martie, când întreaga Vienă a urmat cortegiul funebru, cu făclii împodobite cu flori, la cimitirul de la Währing. Peste câteva decenii (în 1888), urmele lui pământești vor fi transportate în cimitirul central al Vienei, unde i se vor alătura curând cele ale tânărului Schubert și – nu peste multă vreme și nu prea departe – cele ale lui Brahms, urmașul său de drept istoric.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CREAȚIA

Geniul lui Beethoven și-a lăsat urma într-un șir lung de creații, fiecare dintre genurile și formele în care a compus ilustrând întrepătrunderea dintre rădăcinile sale — menținute cu evlavie în realizările sintetizatoare ale muzicii germane — și prezența mereu activă a aspirației sale către supremația expresivității. Unii cercetători și comentatori ai acestei moșteniri inestimabile au propus diferite modalități de organizare a evoluției stilistice beethoveniene, cea mai cunoscută (și mai adoptată în secolul trecut) fiind cea lansată de Wilhelm von Lenz (1809–1883), elev al lui Liszt și Moscheless, cu o activitate intensă la Petersburg. În lucrarea sa *Beethoven și cele trei stiluri ale sale* (1852) el relevă existența a trei etape stilistice, despărțite de noul pe care îl aduce în concepția creației simfonice mai întâi *Eroica* (1803) și apoi *Simfonia a IX-a* (compusă între anii 1819–1823). Muzicologia modernă a părăsit acest criteriu de cunoaștere a contribuțiilor pe care Beethoven le-a adus în istoria compoziției, sprijinindu-se pe multitudinea de exemple în care argumentele aduse în favoarea periodizării cronologice se întrepătrund, în sensul prezenței unor explozii de independență (în prima perioadă), ca și de întinse limpezimi clasice (în ultima). Această specifică evoluție, presărată cu scânteieri de forță creatoare și soluții ce vizează cu dârzenie expresivitatea limbajului (de la începutul până la sfârșitul drumului), poate fi urmărită în fiecare dintre genurile în care a compus, de la miniatura vocală sau instrumentală, până la monumentalele creații vocal-simfonice.

MUZICA DE CAMERĂ

1. Creația pentru pian

Dacă semnătura lui Beethoven ar fi rămas înscrisă doar pe partiturile creațiilor pentru pian, numele său ar fi strălucit cu aceeași forță în rândul celor care au contribuit la minunata istorie a muzicii. Pentru că, în paginile lor, sunt încrustate toate datele sufletești și intelectuale ale artistului care a trăit la cumpăna dintre veacuri și de epoci estetice, întreaga măreție a talentului său.

Ce cuprinde această creație pentru instrumentul care i-a dezvăluit universul miraculos al sunetelor și i-a rămas mereu alături, până la despărțirea de viață? Totul a început cu genuri și forme complexe, onorate și desăvârșite de Haydn și Mozart, cei doi iluștri înaintași ai săi: *variația pe o temă* și *sonata*.

a) *Variația pe o temă*

Tehnica variațională este cea care, de fapt, deschide întreaga creație beethoveniană, prima lucrare cunoscută a copilului în vârstă de doisprezece ani fiind *Variațiunile pentru pian pe o temă de marș de Dressler* (compozitor din Kassel, de mult uitat), lucrare rămasă doar cu valoare documentară. Și tot în acesată tehnică a tradiției va compune Beethoven și ultima sa lucrare pentru pian — *33 variațiuni pe un vals de Diabelli* (op. 120) în anii 1822–'23. Dar între aceste două momente limită se desfășoară un drum lung, presărat cu încercări și realizări în care s-a dăltuit o viziune nouă asupra acțiunii de metamorfozare a unei idei muzicale. Experimentele apar cu persistență de-a lungul ultimului deceniu al veacului al XVIII-lea (între anii 1790-1800), de fapt cea mai bogată perioadă în asemenea creații variaționale. Se succed unele după altele variațiuni pe teme de muzicieni uitați cu desăvârșire (Righini, Haibel, Wranitzki, Winter) sau citați din când în când (ca Dittersdorf, Waldstein, Süssmayer), precum și variațiuni inspirate de teme desprinse din operele unor

Scanned with OKEN Scanner

compozitori clasici (Händel, Mozart)[13] sau ale altora, cu o celebritate restrânsă la epocă (Gretry, Salieri, Paisiello). Din anul 1802 domină variațiunile inspirate pe teme proprii, începând cu *Variațiunile op. 34 și op. 35* – „amândouă prelucrate într-o manieră într-adevăr nouă", după cum aprecia însuși compozitorul, conștient de valoarea lor, într-o scrisoare adresată editorilor Breitkopf și Härtel. Și nu poate fi trecut cu vederea faptul că *Variațiunile în mi bemol major* (op. 35) se numără printre cele trei lucrări ce folosesc pe rând aceeași temă de dans (ca și a basului ei, cu rol de sine stătător), și anume tema unui contradans pentru orchestră pe care Beethoven îl compusese în anul 1800. Valorificată pentru prima oară în finalul baletului *Făpturile lui Prometeu* (op. 43), tema apare reluată de compozitor în aceste *Variațiuni op. 35* și genial simfonizată în ultima parte a *Simfoniei a III-a*, în care compozitorul și-a manifestat, programatic, atitudinea față de războiul din Franța napoleoniană și Anglia. De altfel, această atitudine apare cu claritate și în *Variațiunile pe tema imnului englez „God save the king"* și *Variațiunile pe tema „Rule Britania"* pe care Beethoven le-a compus în anul 1803, anul simfoniei *Eroica*. Cu acest moment al finalului variațional al *Simfoniei a III-a* se impune arta beethoveniană de a învesti vechiul procedeu cu atribute de simfonism, așa cum se poate desprinde din gradația transformatoare a temei de bază și a basului ei, de la simplitatea inițială până la impresionanta forță eroică cucerită în concluzie.

Între anii 1803 (al *Simfoniei a III-a*) și 1823 (anul de desăvârșire a *Simfoniei a IX-a*, terminată tot în tehnica variațională), toate creațiile în acest gen rămân mărturii de măiestrie și originalitate. Dintre cele inspirate de teme proprii se detașează o lucrare fără număr de opus, compusă în anul 1806 – *32 de variațiuni în do minor*, care a cucerit și și-a menținut celebritatea până-n zilele noastre. Dar marea demonstrație a gândiri sale din istoria acestui gen și a acestei tehnici componistice a oferit-o Beethoven în ultimul deceniu al vieții, prin realizarea celor *33 Variațiuni pe un vals de Diabelli* (op. 120), cu care a încununat întreaga sa creație pentru pian. O suplețe transformatoare mergând până la pulverizarea elementelor constitutive ale temei de bază (o temă de

13 12 Variațiuni pe tema „Se vuol ballare" din opera *Nunta lui Figaro*, pentru pian și vioară (1792); 12 Variațiuni pe tema „Ein Mädchen oer Weibchen" din *Flautul fermecat*, pentru pian și violoncel (1796); 7 Vairațiuni pe tema „Bei Männern, welche Liebe fühlen", pentru pian-violoncel din *Flautul fermecat* (1801); 12 Variațiuni pe o temă din oratoriul *Juda Macabeus* de Händel, pentru pian și violoncel (1796).

Scanned with OKEN Scanner

vals, simplă, nepromițătoare) conduce de data aceasta întreg procesul variațional. „Abstractă", „materială", „gândită pentru un instrument ce nu a existat și nu va exista vreodată" – considera Paul Bekker (1882-1937) a fi fost concepția acestei creații, și aceasta la începutul secolului al XX-lea (deci după trecerea unui veac de la realizarea ei). Dar ceea ce a dat valoare nepieritoare ultimei compoziții beethoveniene pentru pian nu este de pus în legătură cu înțelesurile „abstracte" surprinse de muzicianul german. Pentru că fiecare fibră a sensibilității compozitorului, a intelectualității lui, își găsește rezonanță în șirul ipostazelor tematice. Cu toată aparenta lor independență, evenimentele muzicale se succed într-o unitate de necontestat, în cadrul unui plan monumental (ritmic, armonic, arhitectural), proces de gândire ce a derutat receptivitatea unor urmași, în rândul cărora se situează și Paul Bekker. Mai aproape de înțelegerea acestei creații pare a fi fost celebrul pianist și dirijor german Hans von Bülow (1830–1894) – contemporanul și crainicul muzicii lui Wagner și Brahms – considerând-o „un microcosmos al geniului lui Beethoven". Într-adevăr, un „microcosmos" de simțăminte învăluite de lirism, umor, meditație, confidențe, intenții omagiale (cum este cea din variația nr. 22, care citează din muzica operei *Don Giovanni* de Mozart) și totodată o adevărată antologie a procedeelor stilistice și a mijloacelor tehnice pianistice, pe cât de strălucitoare, pe atât de puțin supuse efectelor de virtuozitate. „Un microcosmos al geniului lui Beethoven" – asemenea celui ce se poate desprinde și din ultimele sale sonate, în care s-a plămădit „noul" ce va conduce la particularitatea de gândire și de exprimare din ultima simfonie, din ultimele cvartete. De altfel, este vorba de o creație la care Beethoven a lucrat vreme îndelungată (cercetătorii fixează perioada 1819–1823, deci perioada în care a realizat și muzica Simfoniei a IX-a). Meditativul, izolarea – apărată de totala tăcere înconjurătoare – îl poartă peste epoca sa și peste cea viitoare (romantică), într-o exprimare ce va dobândi modernitate târziu, în primele decenii ale secolului al XX-lea.

b) Miniaturi pentru pian

Surprinzător ar apărea faptul că din anul 1823 datează și *Bagatelele* pentru pian (op. 126). Privind în urmă însă, se poate observa cu claritate alăturarea frecventă a unor piese mici – festive, ocazionale – de

creația unor lucrări cu proporții monumentale, ilustrând permanenta participare a compozitorului la bucuriile vieții, marea seninătate a fondului său sufletesc. Apariția lor de-a lungul întregului drum creator amintește sensul unor mărturisiri din corespondența purtată cu prieteni devotați (Wegeler, Amenda) și mai ales din cuprinsul „Testamentului de la Heiligenstadt", care dezvăluiau covârșitoarea tristețe a izolării sale impusă din ce în ce mai neînduplecat de pierderea auzului. Dar prezența lor în lista de opusuri rămâne o mărturie în plus despre forța interioară pe care el a avut-o pentru a-și învinge destinul. Apar dansuri după dansuri (valsuri, ländlere, exoseze, allemande, menuete, poloneze, contradansuri[14] sau marșuri festive, cărora li se pot adăuga numeroase piese cu întindere redusă (fantezii, rondo-uri, bagatele etc.) Din rândul acestor *Klavierstücke*, deosebită celebritate au cucerit *Rondoul op. 129, Fantezia op. 77, Poloneza op. 89* (amintite în ordinea cronologică a apariției lor) și mai ales miniatura *Für Elise* (fără număr de opus, compusă în anul 1810) și valoroasele *Bagatele op. 119 și op. 226*, create către sfârșitul vieții. Sunt lucrări prin care Beethoven a deschis larg calea creației miniaturale romantice, o creație în care Schubert, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms – pentru a aminti doar marile nume – vor excela pe rând.

c) *Sonatele pentru pian*

Paralel cu seriile de variațiuni pe o temă (în total 21) și cu numeroasele miniaturi pentru pian, se manifestă cu permanentă vigoare cea mai caracteristică latură a harului său artistic – cea a dramaturgiei. Genul în care compozitorul își va clarifica și desăvârși mânuirea mijloacelor de reflectare ale acestei vocații specifice va fi *sonata*. Întregul șir de creații în acest gen complex va ilustra drumul căutărilor lui în domeniul stilistic și al unor soluții corespunzătoare frământărilor ce i-au brăzdat întreaga viață. Detașând dintre acestea succesiunea sonatelor pentru pian – ca adevărat laborator de zămislire a expresivității stilului său – se face remarcată cu claritate continuitatea obsedantă ce există în realizarea lor între anii 1795 - 1802, ca și între anii târzii ai vieții (1820-1822).

14 Contradansul este un dans de origine populară engleză, răspândit pe continent și cucerind mare vogă de-a lungul secolului al XVIII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Între aceste două etape fecunde apar pauze îndelungi (ca cele dintre anii 1805-1809 și 1810-1814), sau mai restrânse (între 1802-1804).

Urmărind succesiunea sonatelor pentru pian pe acest plan de variată ritmicitate, se impune a atrage atenția de la bun început asupra derutei ce o creează plasarea cuplului de sonate în sol minor și sol major la numărul 49 al listei de opusuri, deși ele au fost compuse înaintea celor ce le preced. De altfel, analizate în lumina succesiunii lor cronologice, concepția lor apare ca o tranziție între încercările ce datează din perioada adolescenței de la Bonn (fără număr de opus) și sonatele ce aparțin perioadei vieneze (toate cu număr de opus). Din prima categorie face parte un grup de trei sonate (în mi bemol major, fa minor și re major) compus la 13 ani (1783), dedicat după obiceiul timpului și mai ales la dorința tatălui prințului elector Maximilian Friedrich. Având în vedere rolul pe care îl vor avea ulterior principiile de construcție ale acestui gen complex, primele trei sonate beethoveniene nu apar decât cu o importanță pur istorică. Și totuși, după mai bine de un deceniu, cuplul *Sonatelor op. 49* apar într-o concepție destul de apropiată lor ca dimensiuni și stil. În ambele lucrări primele părți sunt în formă de sonată, dar travaliul lor dezvoltator (în special în cele din sonata în sol major) este abia marcat. Muzica lor, fără adâncimi greu de pătruns în substanță și fără dificultăți tehnice în scriitură, rămâne una din bucuriile cuprinse în repertoriul pianiștilor începători de pretutindeni.

Dacă aceste „sonate faciles" — cum au fost denumite pentru a fi particularizate — fac legătura cu concepția unui Haydn foarte tânăr, grupul de trei *Sonate op. 2* continuă cu evidență pe cea a maestrului vârstnic, a cărui învățătură și ale cărui modele artistice au fixat pilonii solizi de susținere pentru fantezia beethoveniană. Și poate nu întâmplător cele trei lucrări ale celui de-al doilea opus au fost dedicate acestui compozitor venerat al Vienei. Lui îi va datora Beethoven în bună parte logica articulării elementelor și evenimentelor muzicale (pe plan tonal, pe plan arhitectural) în cadrul formei de sonată, ca și în cel al ciclului tri- sau cvadripartit. Transpar unele rădăcini și în muzica lui Mozart și aceasta de la bun început, cum este în tema de deschidere a primei sonate — *Sonata în fa minor, op. 2, nr. 1* — cu un curs melodic construit pe treptele principale ale acordului de tonică. Beethoven i-a creat o replică înrudită îndeaproape (cea de a doua temă a formei de sonată), pe o linie melodică desfășurată în sens invers, dar cu aceeași structură ritmică. Și așa cum în modelele celor doi maeștri vienezi logica nu a însemnat îngrădirea avânturilor lor creatoare, și în primele sonate compuse

Scanned with OKEN Scanner

de Beethoven, așa cum acestea apar în lista de opusuri (op. 2), pot fi întrezărite trăsături ce vor zămisli în curând o specifică dramaturgie muzicală. De altfel, denumirea de *Mica Appassionata* ce s-a dat între timp primei sonate (op. 2, nr. 1) nu se datorează doar tonalității fa minor, comună celor două creații, ci tocmai acelor trăsături de clocot interior ce se desprind din unele momente ale muzicii ei. Avântat în prima parte, liric în Adagio (partea a II-a) și continuator direct al tradiției în cea de a treia parte (un Menuet), spiritul beethovenian își anunță forța în dinamismul furtunos al Finalului (Prestissimo), cu elemente de agitație apropiate uneori de cele ce vor încheia muzica *Appassionatei.*

Cu *Sonata în la major* (op. 2, nr. 2) începe pătrunderea în adâncurile universului sufletesc beethovenian. Gânditorul creează o pagină lentă de rară frumusețe (Largo Appassionato) și se desprinde de tradiția grațiosului menuet inaugurând prezența scherzo-ului în desfășurarea ciclului de sonată. Și dacă termenul fusese folosit de Haydn în unele indicații din cuprinsul cvartetelor sale („scherzando"), Beethoven are meritul de a fi lărgit semnificația lui atât în ceea ce privește accepțiunea noțională[15], cât și ca dimensiune (extinzându-i operativitatea asupra unei părți întregi a ciclului cvadripartit). Dar ce deosebire există între muzica unui „Scherzo" și cea a unui „Menuet" din cuprinsul unei creații gândite în ciclu de mișcări? Deosebirea o creează în primul rând conținutul. Pe când muzica menuetului reflecta seninătatea galantă a climatului în care au compus compozitorii de la Mannheim și — în mare parte — primi iluștri reprezentanți ai clasicismului vienez (Haydn și Mozart), scherzo-ul pe care Beethoven cutează să-l introducă în desfășurarea unui ciclu muzical (sonată, cvaratet, simfonie) nu va corespunde doar înțelesului de „glumă" al cuvântului italian, ci va fi matca unor manifestări diferite — de la glumă, la agitații dramatice. Formule metrice noi, uneori cu intervenții capricioase, vor înlocui legănarea grațioasă a vechiului dans în 3/4, după cum în forma tripartită (A-B-A) vor interveni libertăți diferite, dictate de aspectul variat al conținutului (așa cum va fi introducerea unui al doilea „trio" în desfășurarea muzicii sau îmbinarea elementelor tradiționale cu unele elemente tipice formei de sonată).

Revenind la *Sonata în la major*, în care Beethoven înlocuiește Menuetul cu Scherzo, trebuie remarcat în primul rând specificul senin

15 „Scherzo" în limba italiană înseamnă doar „glumă".

Scanned with OKEN Scanner

al muzicii ei, inspirația luminoasă care încântă până la ultimul acord al Rondo-ului (partea a patra) și particularizează în general această creație în grupul de sonate opus 2.

În cea de-a treia lucrare, *Sonata în do major*, se reliefează latura viguroasă a gândirii beethoveniene, așa cum va fi deseori în creațiile cu această tonalitate. Pentru ea sugera pianistul Edwin Fischer denumirea de *Mica Waldstein* — ca replică la cea care circula sub denumirea de *Mica Appassionata*. De altfel, și titlul ei — *Die grosse C-dur Sonate* (dat de primii editori și interpreți) — anunță nu atât dimensiunile acestei lucrări, cât mai ales măreția sonorității ei. Pentru că în paginile partiturii compuse de Beethoven se simte permanent viziunea lui de pianist virtuoz, tendința lui de a solicita intens resursele măiestriei interpetative.

Dificultăți tehnice continuă să marcheze și *Sonata în mi bemol major*, publicată un an mai târziu (1797), care figurează de data aceasta singură în lista de opusuri (op. 7) datorită dimensiunilor ei mari. Ceea ce este însă mai important de relevat în muzica acestei noi creații este faptul că centrul de greutate al fondului emoțional nu se mai află în prima mișcare, așa cum se întâmplă în concepția arhitecturală a sonatei instrumentale clasice. Este concepția pe care, de altfel, a evoluat și Beethoven, excepțiile apărute în șirul creațiilor sale constituind câteva cazuri de adaptare a formei și a exprimării sale muzicale la un anumit conținut. De data aceasta relieful suprem aparține muzicii din cea de a doua parte („Largo con gran sepressione), o pagină de dramatism care creează un contrast impresionant cu muzica celorlalte trei mișcări repezi, dintre care partea a treia nu mai este nici Menuet, nici Scherzo, ci un simplu „Allegro" de tranziție către Final. Denumirea *Die Verliebte* sub care această sonată s-a cântat de-a lungul timpului a fost justificată de unii comentatori fie prin sentimentele pe care compozitorul le-ar fi purtat fostei sale eleve — prințesa Babette von Keglevics — căreia i-a fost dedicată, fie prin faptul că multă vreme a fost piesa ce s-a impus ca favorită în repertoriul interpreților.

În anul 1798 Beethoven dă la iveală un nou grup de trei sonate, înregistrat în lista de creații ca op. 10 și dedicat în întregime contesei von Browne (soția unui general rus căruia Beethoven îi dedicase de curând Trio-urile op. 9). Față de primele sonate apar surprize în ceea ce privește forma: primele două lucrări — *Sonata în do minor* și *Sonata în fa major* — se desfășoară pe plan tripartit, în timp ce ultima — *Sonata*

Scanned with OKEN Scanner

în re major — readuce Menuetul în cea de a treia parte. Prezența vechiului dans într-o sonată beethoveniană trebuie interpretată (ca și în cazul altor lucrări de maturitate) drept reflectare a unei anumite dispoziții sufletești. În acest sens, *Sonata în do minor* pare a fi cuprins o privire în urmă către lumea lui Mozart, tema principală a primei părți (în formă de sonată) amintind debutul sonatei mozartiene în aceeași tonalitate (KV 457). Beethoven adaugă însă o trăsătură nouă în concepția acestei teme, trăsătură ce va caracteriza numeroase idei muzicale de debut a viitoarelor sale creații. Este vorba de faptul că în desfășurarea muzicii ei survin elemente de contrast: elanului energic, afirmat la începutul liniei melodice, i se opune o ezitare cu accente dureros șoptite la sfârșitul ei, ceea ce concentrează esența tensiunii dramatice din întreaga lucrare și însuși principiul antitetic al formei. Legea contrastului, care-i domină dramaturgia, culminează între partea lentă (cea mai lentă dintre toate câte compusese până atunci Beethoven) și mișcarea „Prestissimo" din Final. Remarcabil este și faptul că temele principale ale părților extreme conțin elemente de înrudire, ceea ce ilustrează evoluția unei viziuni din ce în ce mai unitară în procesul de creație beethovenian.

Fără ca următoarea creație — *Sonata în fa major* (op. 10, nr. 2) — să însemne un pas mai departe față de cele anterioare, ea figurează ca rod al unui intermezzo fericit din viața compozitorului. Senină, muzica ei se desfășoară tripartit (cu un Allegretto median), încântându-i pe interpreți și pe ascultători până în zilele noastre.

Cu cea de a treia sonată din opus 10 — *Sonata în re major* — ne aflăm în rândul lucrărilor mari nu numai ca dimensiune, ci mai ales pe plan emoțional. Expresivitatea gravă pe care pornește muzica (la unison, în presto) este mereu amplificată într-o fluență ce pare improvizatorică, dar care — așa cum demonstrează schițele rămase — a fost îndelung elaborată. Frământările expuse în prima parte se transformă într-o melancolie copleșitoare în partea a doua (Largo e mesto, în re minor), a cărei muzică începe într-un monolog brăzdat de impulsuri dramatice, cu o creștere și descreștere finală impresionantă (pianissimo). Concentrat ca esență în desfășurarea tematică inițială (pe întinsul a nouă măsuri), sentimentul de durere atinge culminații de deznădejde și se stinge treptat în secțiunea Coda. Este un arc de exteriorizare a unui simțământ tragic, realizat cu noblețe de compozitorul ce începea să deschidă căi noi expresivității romantice. Relaxarea o aduce Menuetul (și s-ar putea ca

Scanned with OKEN Scanner

în re major – readuce Menuetul în cea de a treia parte. Prezența vechiului dans într-o sonată beethoveniană trebuie interpretată (ca și în cazul altor lucrări de maturitate) drept reflectare a unei anumite dispoziții sufletești. În acest sens, *Sonata în do minor* pare a fi cuprins o privire în urmă către lumea lui Mozart, tema principală a primei părți (în formă de sonată) amintind debutul sonatei mozartiene în aceeași tonalitate (KV 457). Beethoven adaugă însă o trăsătură nouă în concepția acestei teme, trăsătură ce va caracteriza numeroase idei muzicale de debut a viitoarelor sale creații. Este vorba de faptul că în desfășurarea muzicii ei survin elemente de contrast: elanului energic, afirmat la începutul liniei melodice, i se opune o ezitare cu accente dureros șoptite la sfârșitul ei, ceea ce concentrează esența tensiunii dramatice din întreaga lucrare și însuși principiul antitetic al formei. Legea contrastului, care-i domină dramaturgia, culminează între partea lentă (cea mai lentă dintre toate câte compusese până atunci Beethoven) și mișcarea „Prestissimo" din Final. Remarcabil este și faptul că temele principale ale părților extreme conțin elemente de înrudire, ceea ce ilustrează evoluția unei viziuni din ce în ce mai unitară în procesul de creație beethovenian.

Fără ca următoarea creație – *Sonata în fa major* (op. 10, nr. 2) – să însemne un pas mai departe față de cele anterioare, ea figurează ca rod al unui intermezzo fericit din viața compozitorului. Senină, muzica ei se desfășoară tripartit (cu un Allegretto median), încântându-i pe interpreți și pe ascultători până în zilele noastre.

Cu cea de a treia sonată din opus 10 – *Sonata în re major* – ne aflăm în rândul lucrărilor mari nu numai ca dimensiune, ci mai ales pe plan emoțional. Expresivitatea gravă pe care pornește muzica (la unison, în presto) este mereu amplificată într-o fluență ce pare improvizatorică, dar care – așa cum demonstrează schițele rămase – a fost îndelung elaborată. Frământările expuse în prima parte se transformă într-o melancolie copleșitoare în partea a doua (Largo e mesto, în re minor), a cărei muzică începe într-un monolog brăzdat de impulsuri dramatice, cu o creștere și descreștere finală impresionantă (pianissimo). Concentrat ca esență în desfășurarea tematică inițială (pe întinsul a nouă măsuri), sentimentul de durere atinge culminații de deznădejde și se stinge treptat în secțiunea Coda. Este un arc de exteriorizare a unui simțământ tragic, realizat cu noblețe de compozitorul ce începea să deschidă căi noi expresivității romantice. Relaxarea o aduce Menuetul (și s-ar putea ca

Scanned with OKEN Scanner

această intenție să justifice revenirea compozitorului la farmecul vechiului dans) și mai ales muzica Rondo-ului final.

Cu această sonată pentru pian, drumul către *Marea sonată patetică* — cum o denumea uneori compozitorul, conștient de complexitatea ei — era pregătit. Compusă în anul 1789 și publicată în 1799, *Sonata în do minor* (op. 13) este cea mai inovatoare dintre toate lucrările compuse de Beethoven în prima perioadă de afirmare a creației sale. Ca formă, este concepută tripartit, dar în această construcție echilibrată muzica se desprinde de la prima ei pagină de concepția tradiției. Suntem foarte departe de Mozart (care murise cu opt ani în urmă) și de Haydn (care se apropia de șaptezeci de ani, intrând în ultimul deceniu de viață) în ceea ce Beethoven realizează ca dramaturgie muzicală în cea de-a opta sonată a sa pentru pian. Pentru că fragmentul „Grave" care precede mișcarea Allegro (prima parte) nu mai are nimic comun cu rolul introductiv din concepția tradiției. Muzica lui reprezintă întruparea unei idei ce nu poate fi nici detașată, nici omisă din discursul muzical, așa cum ar fi posibil în interpretarea creațiilor ce i-au precedat apariția. Realizarea ei muzicală se sprijină pe un motiv grav, tipic beethovenian prin concentrarea lui, motiv repetat cu insistență prin secvențele ascendente până la o adevărată răbufnire a clocotului său. Se conturează, astfel, o frază muzicală pregnantă, expresie a unui intens sentiment de durere și revoltă. Ea va reapărea atât după expoziția celor două teme a formei de sonată, cât și după frământarea lor din cadrul dezvoltării, purtându-și sensul și peste granițele părții întâi, în desenul melodic al unor teme din următoarele mișcări. Unitatea de gândire poate fi desprinsă și din faptul că motivul inițial al temei principale din Allegro de sonată (sol-do-re-mi bemol) va impulsiona desfășurarea altor teme din muzica sonatei și va contura direct tema rondo-ului final. Apar în această creație germenii principiului ciclic, prin circulația unei idei muzicale (sau ale unor motive din componența ei), ca purtătoare ale unor semnificații emoționale. Și nu poate fi trecută cu vederea nici gradația cu care se atenuează tumultul frământărilor din această primă parte a sonatei, pe parcursul următoarelor două acte ale ei. Mai întâi în liniștea gravă a muzicii din „Adagio cantabile", apoi în Final, a cărui temă vioaie și jucăușă este generată — așa cum s-a menționat — de conturul motivului ciclic. Se conturează, astfel, importanța pe care o are *Sonata în do minor* în istoria compoziției. Procedeul ciclic, reluat de Beethoven (în *Cvartetul*

op. 18, nr. 6) și valorificat apoi sub diferite forme în viitoarele creații camerale sau simfonice, ilustrează una dintre cele mai importante contribuții pe care compozitorul le-a adus în universul limbajului muzical din evoluția acestuia către modernitatea romantică.

În următoarele trei sonate (*Sonata în mi major* și *Sonata în sol major*, cuplate în op. 14 și *Sonata în si bemol major*, op. 22) frământările dramatice sunt părăsite. Seninătatea, încântarea contemplativă, duioșia, marea bucurie de a trăi domină muzica acestor trei creații compuse între anii 1798–1800. Dar în anii imediat următori (1801–1802) Beethoven va compune un șir de trei sonate, a căror muzică va fixa noi trepte în evoluția gândirii componistice: *Sonata în la bemol major* (op. 26) și *Sonatele în mi bemol major* și *do diez minor* (op. 27). Îndrăznelile ce vor apărea în stilul și arhitectura lor vor reflecta zbuciumul sufletesc trăit de compozitor în această perioadă a vieții. De altfel, în „Testamentul de la Heiligenstadt" pe care îl va scrie în 1802 el își va mărturisi prin cuvinte suferințele ajunse la limita disperării, dar până atunci toate aceste gânduri dureroase au fost încredințate doar pianului. Această confesiune muzicală începe să răsune într-o desfășurare ce părăsește construcția sonatei clasice. În fiecare din cele trei noi creații surprinde ordinea nouă a părților lor componente. Simpla enunțare a succesiunii lor din *Sonata în la bemol major* – Andante con variazioni, Scherzo, Marș funebru, Rondo – poate fi edificatoare. Așa cum se poate remarca, prima parte nu mai este un Allegro în tradiționala formă de sonată, ci un Andante pe forma temei cu variațiuni), în timp ce Scherzo (până acum în partea a treia a ciclului) este deplasat în partea a doua, pentru a continua firesc șirul imaginilor din prima parte. Muzica lui, înrudită cu cea a variațiunilor atât prin atmosferă, cât și prin structura ritmică ce se menține (3/4), poate fi interpretată ca o variație nouă (a șasea). Urmează o mișcare lentă (Maestoso andante), care are – pentru prima dată în creația lui Beethoven – un titlu programatic: „Marcia funebre sulla morte d'un Eroe". Prin această pagină lentă, Beethoven deschide atât căile programatismului muzical, cât și pe cel al intonațiilor funebre ce vor fi reluate de el în simfonia *Eroica* și care vor figura deseori în creația urmașilor romantici, contemporani ai unor evenimente revoluționare ce au cerut numeroase jertfe omenești. Descătușarea de sentimentul doliului o aduce muzica Finalului – de data aceasta în forma clasică de Rondo – care prezintă o evidentă

Scanned with OKEN Scanner

înrudire de atmosferă cu cea de a doua variație din prima parte. Gândirea unitară este deosebit de caracteristică acestei noi creații beethoveniene, pentru că în afară de înrudirea firească ce există între cele cinci variațiuni ale temei generatoare din mișcarea inițială (cu deosebire între prima și ultima variație, care formează un cadru unitar desfășurării muzicale), se poate observa că diferitele ei ipostaze concentrează esența atmosferei ce se va oglindi în muzica următoarelor trei mișcări (variația a IV-a — pe cea din Scherzo; variația a III-a — pe cea funebră din partea lentă; variația a II-a — pe cea a rondo-ului final).

Libertatea formei, afirmată cu îndrăzneală în *Sonata în la bemol major*, continuă sub diferite forme în cuplul *Sonatelor op. 27*. De data aceasta Beethoven a simțit nevoia de a anunța în subtitlul lor detașarea concepției lor de modelele tradiției, specificând faptul că sunt „*Sonate quasi una fantasia*". În ambele cazuri, el înlocuiește Allegro inițial prin mișcări lente. Urmărind construcția *Sonatei în mi bemol major* (op. 27, nr. 1), particular este procesul de desfășurare a muzicii lente (partea întâi — Andante), care este întreruptă de un episod Allegro strălucitor (în do major), în timp ce în partea finală (a IV-a), în mișcare viguroasă (Allegro vivace), desfășurarea muzicii este frânată de o amintire tristă (reluarea temei din partea a treia — Adagio), pentru a continua apoi vertiginos în mișcarea „presto". Din nou, deci, tendința de unitate muzicală se manifestă cu claritate în ansamblul unei creații, dictată de specificul unor trăiri sufletești ce persistă cu îndârjire.

Principiul unității, afirmat cu aspecte particulare în sonata *Patetica*, în *Sonata cu marș funebru* și în prima sonată *Quasi una fantasia*, este ilustrat cu deosebită forță în *Sonata în do diez minor* (op. 27, nr. 2) — *Sonata lunii*, cum o va numi criticul muzical Ludwig Rellstab (1799-1860) din Berlin, denumire sub care va străbate lumea și timpul. Este o creație ce nu poate fi înțeleasă decât ascultată în întregime. Creșterea intensă a unui sentiment de dragoste, de la înfiripare lui până la furtuna sufletească finală, este înlănțuită atât de organic, încât nici una dintre cele trei părți ale lucrării nu ar putea fi desprinsă și ascultată izolat. Muzica pornește lent (Adagio sostenuto), cu nuanțe de confesiune lirică. O melodie unică, susținută de un plus ritmic invariabil (de triolete), se deapănă lin pe parcursul unei părți întregi, fără conflicte, fără prelucrări tematice, doar cu mici variații de nuanțe și de colorit armonic ce corespund intervenției unor îndoieli sau unor speranțe. Cursul acestei

Scanned with OKEN Scanner

confesiuni, care anunță un gen miniatural ce va fi mult iubit în perioada romantică („Nocturna"), ia aspecte noi în partea mediană, un Allegreto de proporții mici care face tranziția spre partea a treia — o adevărată dezlănțuire a sentimentului de dragoste și a unei suferințe nezăgăzuite. Creșterea zbuciumului merge deci progresiv, începând cu atmosfera contemplativă din prima parte și terminând cu explozia vulcanică din finalul „Presto agitato", când Beethoven părăsește forma de rondo (în care concepea muzica finalurilor sale), optând pentru forma de sonată, corespunzătoare necesității de a-și zugrăvi intensitatea dramei sufletești. Rolul conținutului emoțional asupra construcției și exprimării muzicale apare de data aceasta cu mare limpezime. De observat este și faptul că în această concluzie a sonatei — în care se plasează centrul de greutate al întregii lucrări — elementul melodic este cu totul neglijat, agitația frământărilor interioare fiind dezvăluită îndeosebi prin aspecte ritmice, mutații armonice și nuanțe dinamice. Remarcabilă este, de asemeni, și înrudirea strânsă care poate fi surprinsă între avalanșa arpegiilor ascendente din această dezlănțuire furtunoasă a simțămintelor și cursul lin al trioletelor care însoțiseră melodia emoționantă a primei părți.

Sonata a fost dedicată Giuliettei Guicciardi, tânăra sa elevă de care s-a îndrăgostit în vara anului 1801. Sentimentul care părea a fi împărtășit (prima parte) se transformă total în Final, reflectând profunzimea decepției trăită în momentul în care femeia iubită optează pentru căsătoria ei cu contele Gallenberg. Sub acest aspect, *Sonata în do diez minor* rămâne un adevărat document muzical autobiografic și, în această privință, poate fi subliniat din nou rolul pe care Beethoven l-a avut în istoria compoziției, el fiind cel ce a deschis calea confesiunilor muzicale pe care Schubert, Berlioz, Chopin, Schumann și atâția alți romantici se vor înscrie cu specifică sinceritate artistică. Dar ceea ce îl va deosebi pe Beethoven de urmașii săi imediați, va fi ancorarea sa fermă în idealurile umanitariste ale tradiției, fără nici una din umbrele contradicțiilor ideatice ce se vor strecura în creația romantică. Până și din concluzia zbuciumată a *Sonatei în do diez minor* poate fi desprinsă mărturia unor resurse sufletești capabile să suporte și să depășească suferința subiectivă vremelnică. De fapt, următoarea creație, *Sonata în re major* (op. 28 — *Pastorala*) —, dovedește un echilibru interior deplin, muzica sa oglindind fericirea trăită în mijlocul naturii măreție, ceea ce conduce la reluarea construcției clasice cvadripartite. O nouă treaptă de emancipare a

Scanned with OKEN Scanner

sonatei instrumentale survine însă curând, în *Sonata în re minor*, care se detașează ca originalitate din rândul celor trei sonate înmănunchiate în numărul de opus 31 (în sol major, în re minor și în mi bemol major). Planul pe care este construită muzica ei cunoaște o traiectorie inversă față de cea afirmată în sonata „*quasi una fantasia*" în do diez minor. De data aceasta simțământul nu mai crește de la rapsodic la dramatic, ci pornește direct pe zbucium intens (prima parte), pentru a se potoli treptat pe parcursul celorlalte două mișcări ale acestei creații, gândite — ca și *Sonata lunii* — pe plan tripartit. Urmărind muzica primei părți se poate afirma că aceasta este nu numai cea mai dramatică din câte a creat compozitorul până în acel moment, dar și cea mai originală. Tema ei principală este alcătuită din două idei, exprimate prin alternanța a două mișcări: un scurt Largo, cu accente stinse, de implorare, și un Allegro — exprimând neliniște și agitație. Sunt aspecte pregnante ce se vor contopi curând în cursul unei surpapuneri ingenioase, când vocea din bas devine purtătoarea primei idei, în timp ce la vocea superioară evoluează inflexiunile ideii complementare, pe acompaniamentul în triolete ale vocii de mijloc. Dacă opoziția dintre idei și travaliul de prefaceri caracteristic formei de sonată i-au oferit compozitorului de fiecare dată câmp larg de afirmare a geniului său, de data aceasta acțiunea ei nu-i mai poate îngrădi fantezia. În secțiunea Reprizei el apelează la un procedeu specific genului de operă, cel al recitativului, pe a cărui cale simțea că poate să-și transmită mai convingător gândul meditativ. Sensurile lui se desfășoară pe parcursul a douăsprezece măsuri, fără acompaniament, cu o tristețe gravă. Procedeul va fi reluat de Beethoven, două decenii mai târziu, în cea mai monumentală dintre simfoniile sale (a IX-a), când recitativul instrumental (al corzilor grave) și apoi al vocilor omenești, vor avea semnificații noi de profunzime. Dar până atunci, această sonată pentru pian rămâne un nou exemplu de făgaș experimental în procesul de căutări și soluții stilistice din evoluția lui Beethoven. Fără a fi rezolvat atmosfera dramatică, fragmentul în stil recitativ face tranziția spre climatul de liniște al părții lente (Adagio), o liniște ce conduce la un deznodământ unic în ansamblul creației de sonate beethoveniene. Este un Final (Allegretto) desfășurat în întregime pe un curs invariabil de șaisprezecimi, schemă metrică pe care compozitorul reușește să realizeze o mare varietate de emoții. În legătură cu această concluzie originală, Czerny a emis părerea că ar fi fost vorba de

Scanned with OKEN Scanner

o improvizație făcută de Beethoven sub impresia ropotului unui galop de cal, ceea ce a stârnit indignare în rândul admiratorilor contemporani. Desigur că această imagine lansată de Czerny – și el un mare admirator al lui Beethoven – tindea să întruchipeze mai mult semnificația avântată a unui galop, acel mers înainte neșovăitor care avea corespondent atât de caracteristic în sensul înaripat al ideilor din creația marelui compozitor. Ceea ce este interesant de remarcat este felul în care el a reușit să înlăture monotonia invariabilului curs de șaisprezecimi, atât prin construcția planului tonal (în care încordarea și gravitatea emoțiilor este redată în special prin predominanța tonalităților minore), cât și prin prezența unor intonații folclorice, mijloc expresiv obiectiv pe care compozitorul și-a sprijinit uneori imaginile muzicale finale.

Celelalte două sonate opus 31 (nr. 1 – în sol major și nr. 3 în mi bemol major) nu impun nici o trăsătură care să depășească stilul înnoitor al *Sonatei în re minor*, cunoscută până în zilele noastre sub denumirea de *Sonata cu recitativ*. Cât despre următoarele două sonate ce figurează în lista de opusuri – *Sonatele pentru pian op. 49* – acestea datează, așa cum s-a menționat de la bun început, din anii 1795–'96, precedând întreg șirul de sonate beethoveniene (vezi pag. 291).

În viața lui Beethoven (și în istoria Europei, în general) survine un moment de cumpănă grea, ceea ce face ca sonata pentru pian să fie părăsită pentru un timp. Evenimentele tragice ale acestei perioade rămân înregistrate – pe de o parte – în paginile „Testamentului de la Heiligenstadt" (1802), iar – pe de altă parte – în cele ale partiturii simfoniei *Eroica* (1803). Când, peste doi ani, compozitorul va relua genul sonatei, nu va mai rămâne la fel de constant în realizarea lui. Doar trei sonate apar între anii 1804–1805 (op. 53, 54 și 57) și alte trei (op. 78, 79 și 81-a) în anii 1809–1810 – deci după o pauză îndelungată, de cinci ani.

Sonata în do major (op. 53) este cunoscută în viața de concert germană sub denumirea de *Sonata Waldstein* (din cauza dedicației pe care Beethoven i-a făcut-o primului său Mecena, contele Ferdinand Waldstein) și ulterior, în viața de concert franceză, sub denumirea de *Sonata Aurora*, determinată de luminozitatea muzicii ei. Grandoarea conținutului este ilustrată într-o formă nouă și o scriitură pianistică strălucitoare. În prima parte, Beethoven reia forma de sonată, temele ei impunându-se atât prin pregnanță, cât și prin insistența cu care sunt prezentate, ceea ce apare asemănător cu expunerea dublă din genul

Scanned with OKEN Scanner

concertant (orchestră-solist). Surpriza arhitecturală apare însă în partea a doua, care este și ultima. Muzica ei este preludiată de o „Introduzione" lentă (Adagio molto, în fa major). Din relatările lui Ferdinand Ries rezultă faptul că Beethoven a compus inițial o parte lentă amplă acestei sonate, pe care ulterior ar fi detașat-o ca piesă de sine stătătoare (cunoscută astăzi sub denumirea de *Andante favori*). Dar, revenind la concepția bipartită sub care a fost definitivată această creație, se remarcă faptul că melodia visătoare din „Introduzione" și încercările ei de a evolua pe făgașurile clasice sunt întrerupte brusc de muzica Rondo-ului final, gest de contrast ce va deveni tipic pentru numeroase momente de descătușare din muzica lui Beethoven. Alternanța dintre tema refren și cupletele episodice ale formei de rondo se desfășoară pe dimensiuni neobișnuit de mari (peste 500 de măsuri), într-o continuă creștere a pulsului ritmic. Întreg ansamblul mijloacelor stilistice contribuie la cucerirea unei luminozități impresionante în secțiunea finală (do major), moment de supremă forță expresivă sonoră, cel care a sugerat muzicienilor francezi imaginea unui răsărit de soare, pe care au și fixat-o în titlu.

Concepția bipartită se manifestă și în construcția *Sonatei în fa major* (op. 54), alcătuită dintr-o parte în „tempo di menuetto" — fără a avea însă caracterul vechiului dans — și un „Allegretto". Realizarea acestei lucrări se plasează în rândul celor ce au constituit un repaus creator printre lucrările monumentale ce au reflectat frământările din viața și gândirea copozitorului. Și poate nici una din sonatele sale nu au ilustrat mai sfâșietor zbuciumul său interior ca următoarea creație în acet gen — *Sonata în fa minor* (op. 57). Este celebra *Appassionata*, după denumirea dată de un editor din Hamburg și sub care a circulat încă din timpul vieții compozitorului. Despre conținutul ei tulburător, despre expresivitatea nemaiîntâlnită a muzicii ei, s-au scris nenumărate pagini. Muzicologi și pianiști celebri, literați și filosofi au fixat în analize și esseuri considerații asupra valorii ei. Ceea ce își propune să marcheze studiul de față este doar locul pe care îl ocupă această lucrare în evoluția sonatei beethoveniene.

Creația ei începe în anul 1804, în perioada ce a urmat primei audiții a *Simfoniei a III-a, Eroica*, deci imediat după proclamarea lui Napoleon ca împărat al Franței. Este o dată care nu poate fi neglijată, având în vedere contribuția pe care a avut-o la climatul sufletesc în care Beethoven a zămislit muzica unor capodopere. Dar la aspectele obiective —

Scanned with OKEN Scanner

istorice și sociale — care i-au marcat opera, se adaugă suferințele proprii, unele dintre ele cu o intensitate covârșitoare. Fără auz, fără speranță în realizarea unui ideal făurit (Giulietta Guicciardi se căsătorise de curând), omul Beethoven caută resurse de echilibru în adâncul gândurilor sale despre viață. Aceste căutări, această sete de a găsi o soluție salvatoare, apar reflectate în conținutul multor pagini beethoveniene. Ceea ce particularizează însă aspectul pasionat-dramatic al stilului său se datorează unei încrederi ferme în forța omenească de a-și putea pune gândul în acțiune și a reuși, astfel, să-și afirme superioritatea. Într-devăr, „omul este asemenea unei trestii" — după poetizarea făcută de Pascal cu două veacuri în urmă — „dar o trestie gânditoare", adaugă marele gânditor francez[16]. Această conștiință de sine a condus mereu arta lui Beethoven la concluzii strălucitoare, și în acest sens, muzica sonatei *Appassionata* rămâne nu numai un suprem document artistic, dar și mărturia unei forțe morale pilduitoare.

Pentru a fixa locul acestei creații în evoluția compozitorului, trebuie surprins faptul că muzica ei concentrează numeroase din procedeele stilistice pe care el le-a experimentat în partitura unor sonate compuse anterior. Desigur că marea încărcătură emoțională care i-a inspirat muzica a imprimat dramaturgiei ei și unele tensiuni expresive nemaiîntâlnite în lucrările ce o preced. Se mai adaugă un plus de culoare și datorită perfecționării mecanice a pianului, extensiunii claviaturii lui, totul convergând către o realizare copleșitoare ca expresivitate. „Citește *Furtuna*" (lui Shakespeare — n.n.) — i-a sugerat Beethoven lui Schindler, când acesta s-a cutremurat ascultând tumultul cuprins în muzica proaspăt compusă. Și totuși, desfășurarea acestei „creații a pasiunii" — cum au considerat-o unii comentatori — a fost condusă cu o logică mereu trează. În primul rând se impune o simetrie perfectă, cea care asigură echilibrul formei tripartite, două părți în mișcarea „Allegro" (amândouă în formă de sonată) fiind despărțite de o parte mediană lentă. Dar în fiecare din aceste acte ale dramei, dăltuite pe procedee experimentate, pot fi descoperite elemente noi în exprimare și construcție, ca rezultat direct al unor intensități emoționale specifice momentului de creație. Procesul de îmbinare între cuceriri anterioare și înnoiri stilistice se impune de la început. Astfel, conflictul puternic ce va zămisli muzica etse

16 Blaise Pascal (1623-1662) — matematician, fizician și scriitor francez.

Scanned with OKEN Scanner

concentrat în fizionomia complexă a primei teme, alcătuită din două idei: prima, amenințătoare, exprimată de succesiunea ascendentă a unui motiv construit pe treptele arpegiului fa minor (măsura 1 și 2); a doua – încheiată pe un tril agitat, imprimând neliniște (măsura 3). Acest proces de concentrare a elementelor de conflict în desfășurarea temei principale a fost remarcat și în concepția *Sonatei în re minor* („cu recitativ"), iar în ceea ce privește structura melodică (pe treptele principale ale acordului de tonică) aceasta s-a afirmat încă din prima sa sonată pentru pian (op. 2, nr. 1), întâmplător tot în tonalitatatea fa minor. Dar între ideea principală și cea de a doua temă a formei de sonată răsună un motiv laconic, alcătuit din patru note (măsura 13–14), care amenință cu îndârjire orice tendință de limpezire a sensurilor muzicale, așa cum se va afirma în concepția dramaturgică a *Simfoniei a V-a în do minor.* Se poate remarca încă o dată faptul că realizările simfonice beethoveniene folosesc procedee de expresivitate create în cadrul sonatelor pentru pian. Motivul scurt, purtând semnificația de amenințare sumbră cu rol de „memento", va imprima muzicii acestei sonate un programatism cu sens filozofic. Există în cursul expoziției din forma de sonată o asemenea intensificare a tensiunii emoționale, încât Beethoven se vede nevoit să suprime semnul de repetiție de la sfârșitul ei. Dorința de a fi convingător îl determină să treacă peste o tradiție consacrată, dând astfel frământărilor un curs continuu firesc spre secțiunea dezvoltării, care devine o admirabilă demonstrație de măiestrie a prelucrării materialului tematic. Sensurile amenințătoare ale motivului sumbru nu cedează și fac trecerea spre secțiunea reexpozitivă, îmbogățită cu prelucrări improvizatorice, ca și spre episodul final (Coda). Beethoven părăsește din nou principiile de sinteză și de apoteoză obișnuite în concluziile tradiționale. El realizează (pe fondul unui tremolo neîntrerupt) arpegiul tonalității de bază (procedeu afirmat și în concepția melodică a temei principale), idee ce se stinge treptat, suspendând rezolvarea conflictului. Acesta va continua cu aceeași intensitate în ultima parte a lucrării, între aceste două mișcări extreme existând un răgaz vremelnic. Este un Andante construit pe principiul temei cu variațiuni, fiecare variație însemnând o acumulare de forță sufletească în vederea continuării luptei dintre contrarii. Către acest ultim act al dramei se trece fără întrerupere, cu aceeași justificare ca și în trecerea de la Expoziție la Dezvoltarea formei de sonată din prima parte. Se succed un șir de acorduri de septimă

Scanned with OKEN Scanner

micșorată intonate în fortissimo, asemenea unor strigăte ce preludiază finalul dramei, cu apogeu în secțiunea dezvoltatoare. De data aceasta însă, Beethoven solicită repetarea ei în mod obligatoriu, pentru ca încordarea încrâncenată să nu se uite și să contrasteze cu splendoarea luminozătății finale, moment ce întruchipează de fiecare dată idealul etic beethovenian. Un ideal profund și umanitarist care dă valoare de permanentă actualitate acestei creații, ce nu trebuie privită ca expresia unei drame personale.

După această realizare în care procesul de sinteză se îmbină cu cel al căutărilor și al îndrăznelilor înnoitoare, Beethoven părăsește din nou genul în care părea că-și spusese ultimul cuvânt. Târziu, în jurul anului 1809, va reveni la el și va compune două lucrări de proporții mici — *Sonata în fa diez major* (op. 78) și *Sonata în sol major* (op. 79). Prima dintre aceste două lucrări pare a fi oglindit sentimentul pe care compozitorul l-a purtat Theresei Brunsvik, așa cum s-a cântat de-a lungul timpului (cea de *Theresiensonate*). Muzica ei se desfășoară liric, cu nuanțe de intimitate, pe un stil ce tinde spre oarecare eliberare de legitățile construcției clasice, în timp ce următoarea sonată — în sol major — apare apropiată mai mult de tipul sonatinei în trei părți.

Urmează o creație cu o concepție ce se detașează din întreg șirul de sonate compuse de Beethoven: *Sonata în mi bemol major* (op. 81-a). Originalitatea ei poate fi dedusă din titlul sub care a apărut publicată în anul 1810: *Despărțirea, Absența, Revederea, Sonată pentru piano-forte compusă și dedicată alteței sale imperiale arhiducele Rudolf al Austriei.* Condițiile în care a fost compusă muzica acestei noi sonate, cunoscută sub denumirea *Les adieux (*die *Lebewohl-Sonate*) se plasează în perioada cuprinsă între luna mai a anului 1809 și luna ianuarie 1810, în care arhiducele Rudolf — elevul și prietenul compozitorului — a fost nevoit să părăsească Viena invadată de trupele napoleoniene. Dar dacă aspectul programatic a fost marcat în titlu de către editorul Breitkopf din Leipzig în vederea unui efect ce corespunde intereselor sale materiale, indicațiile ce apar în interiorul partiturii aparțin compozitorului, reflectând intențiile sale de a transmite cu claritate sensurile muzicii. Mai mult decât atât, el însoțește primul motiv al temei principale din Allegro (partea I) cu cuvântul „Lebewohl" („Rămas-bun") marcat silabic. Este momentul în care Beethoven inaugurează procedeul de a traduce rolul unui motiv muzical prin cuvânt, procedeu ce va fi reluat în ultimul său

Scanned with OKEN Scanner

cvartet de coarde când va pune celebra întrebare „Muss es sein?" – căreia îi va urma răspunsul viguros: „Es muss sein!" Din nou se impune un procedeu ce apare experimentat în partitura unei sonate pentru pian.

Așa cum se poate desprinde și din subtitlul sonatei, construcția ei arhitecturală este tripartită, pe planul unor simțăminte ce corespund derulării imaginilor muzicale: frământările și melancolia despărțirii, apoi a absenței (partea I și II), urmate de fericirea revederii (partea a III-a). Dar această diversitate de stări sufletești (și nu de descrieri plastice) este închegată organic prin înrudirea tematică ce există în întreg ciclul de sonată. Rădăcinile acestei gândiri unitare sunt de găsit în fragmentul lent introductiv (Adagio), în componența căruia poate fi remarcată succesiunea a două motive: primul – cu o linie melodică simplă, pe coborârea din treaptă în treaptă (sol, fa, mi bemol); al doilea – cu o structură ritmică pregnantă. Esența lor melodico-ritmică va avea rol generator în fizionomia materialului tematic din cele trei mișcări ale lucrării, principiul ciclic – ca element de relief al gândirii unitare – fiind realizat cu mare claritate. Ceea ce rămâne caracteristic acestei creații și programatismului beethovenian, în general, este faptul că momentele evocatoare cuprind în egală măsură descriptivul și psihologicul, un exemplu ilustrativ în acest sens fiind însuși fragmentul „Adagio" introductiv, când sonoritățile evocă goarna de plecare a unui poștalion de la începutul secolului trecut, dar în același timp și tristețea sentimentelor celor ce se despart. În ceea ce privește înclinarea spre unele nuanțe de umor din prima parte a sonatei, tinzând să sugereze zdruncinăturile din timpul călătoriei, acestea sunt învăluite mereu de puritatea simțământului de admirație pentru natura măreață pe care călătorii o străbat. În această privință, a concepției programatico-descriptive, muzica primei părți se deosebește mult de ceea ce Beethoven a compus și va compune de acum înainte în genul sonatei. În schimb în partea mediană (Andante espressivo) – deschisă de o idee muzicală înrudită îndeaproape cu motivul al doilea din fragmentul introductiv – regăsim melancolia întâlnită deseori în paginile lente ale sonatelor beethoveniene. Plutește prezența unui sentiment trist trăit de cel rămas singur (așa cum se deduce și din titlul programatic), dar și acea cufundare în sine, meditativă și gravă, pe care compozitorul lipsit de auz, izolat de lume și de farmecul sonor al naturii, încearcă să-l destăinuiască. În schimb, concepția pe care se termină muzica acestui Andante (într-un șir de secvențe ascendente ale

Scanned with OKEN Scanner

celulei ciclice) este adaptată doar la desfășurarea subiectului urmărit, pregătind trecerea către ultima parte, în care are loc „Revederea". Un iureș emoționant al fericirii ilustrează forța generalizatoare a ideii, într-un stil de strălucitoare virtuozitate.

Privită în ansamblu, *Sonata în mi bemol major* concentrează aspectul trăsăturilor noi intervenite în stilul compozitorului, dominate toate de obsesia unității întregului. Dramaturgia muzicală se sprijină — ca și în sonata *Appassionata* — pe pregnanța unei formule melodico-ritmice și — în al doilea rând — ea tinde către o continuitate firească, ceea ce creează necesitatea unei succesiuni neîntrerupte între ultimele două mișcări. Dacă la aceste trăsături, pe care muzica *Sonatei în mi bemol major* le consolidează, se adaugă specificul programatic și implicațiile lui în plasticitatea exprimării muzicale, se conturează locul pe care îl ocupă această nouă lucrare în șirul sonatelor beethoveniene.

Privită — pe de altă parte — prin perspectiva timpului, sonata *Les adieux* poate fi considerată ca un „intermezzo" între realizările trecute (25 de sonate pentru pian) și cele care vor urma, toate ilustrând o etapă specifică în gândirea compozitorului vârstnic. Și nu poate fi trecut cu vederea faptul că el își va încerca expresivitatea stilistică a artei din ultima perioadă a vieții tot în genul sonatei pentru pian. Este drept că după 1809 Beethoven părăsește din nou acest laborator de lucru, dar când va reveni la el (peste cinci ani, în 1814) o va face conștient de transformarea petrecută în adâncurile fondului său sufletesc. Pentru că, peste elanurile eroice și peste pasiunile care i-au avântat inspirația, se așterne o înțelepciune cu profunzimi ce nu mai puteau fi transmise pe vechile căi. Pianul devine din nou martorul credincios al unor gânduri depănate în izolare, pe care partiturile ultimelor șase sonate le vor înregistra. Pe specificul lor stilistic își va sprijini Beethoven realizările ce vor urma anului 1822 (de când datează ultima sa sonată) până la culmea ce o va reprezenta grupul ultimelor cvartete de coarde. Totul pornește, ca de fiecare dată, de la conținut. Compozitorul privește peste frământările epocii și peste suferințele proprii. Noul său orizont filozofic îl conduce către atenuarea patosului și, implicit, către transformarea unor mijloace de expresie. Temele cu rol de „memento" vor continua să aibă factură melodică laconică și structură ritmică pregnantă, dar fizionomia ideilor muzicale va câștiga în expresivitate și va avea desfășurări mai libere. Între ideile unei forme, ca și între mișcările unui ciclu, începe să se

atenueze principiul contrastant, după cum tehnica dezvoltării, a travaliului tematic — în care Beethoven dovedise o măiestrie neîntrecută — părăsește vechea intensitate, ajungând uneori la conciziuni neobișnuite. Forma de sonată, pe care geniul său a dus-o la o amploare a expresivității fără egal în întreaga ei evoluție, devine mai elastică, permițând intervenția unor fragmente ce aparțin unor stiluri desprinse din alte genuri, cum ar fi cel al operei (recitativul, arioso, arietta), sau din forme specifice polifoniei (canonul, fuga). În privința limbajului polifonic, Beethoven — asemenea lui Mozart — începe să găsească în tradiția lui de glorie soluții supreme de transmitere a gândului său, fiecare dintre ultimele sonate pentru pian rămânând un model de sinteză între stilul armonic și cel polifonic.

Revenind la cronologia sonatelor beethoveniene, *Sonata în mi minor* (op. 90) deschide șirul ultimului grup, după cinci ani de întrerupere. În partitura acestei lucrări, gândită bipartit (construcție ce apare de trei ori în concepția ultimelor șase sonate) sunt de găsit zorii unui stil condus mai mult de fantezie, logica părând a urmări evoluția ideilor din umbra subconștientului. Muzica, izvorâtă și de data aceasta dintr-o esență primară, urmează tendințe dezvoltatoare, desfășurându-se „Mit Lebhaftkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck" (cu vioiciune, sentiment, expresie), cum solicită de la început compozitorul. „Mit der innigsten Empfindung" (cu cel mai intim sentiment) cere Beethoven să fie cântată și prima parte din următoarea lucrare — *Sonata în la major* (op. 101) — compusă în anul 1816 și dedicată pianistei Dorothea Erhmann. Felul în care e concepută desfășurarea muzicii se îndepărtează din ce în ce mai mult de modelele tradiției. Un deosebit farmec poetic apare în înlănțuirea organică a ideilor muzicale din prima parte, care pare a fi o preludiere a marșului din partea mediană. Discretă până în acest moment, originalitatea se impune cu îndrăzneală în Final, în a cărui desfășurare au loc două evenimente importante: reluarea muzicii din prima parte și intercalarea unei Fugi. Această formă polifonică, pe care s-a sprijinit în mare parte educația copilului Beethoven (mai întâi ca organist și apoi — prin intermediul profesorului Neefe — ca pianist) începe să răspundă stadiului de profunzime la care ajunsese estetica compozitorului, când geniul său se manifestă în zone purificate de emoțiile și de aspirațiile care i-au întreținut înaintarea arzătoare în viață și creație.

Scanned with OKEN Scanner

Un an greu, împânzit cu griji pricinuite de lipsuri și tulburări de sănătate, desparte creația *Sonatei op. 101* de celebra *Sonată în si bemol major* (op. 106), cunoscută sub denumirea de *Hammerklavier* (datorată mecanismului cu ciocănele din construcția pianului pe care Beethoven îl primise de la Londra). Nu de multă vreme muzica din liedul *Resemnare* – una dintre puținele lucrări create de Beethoven în anul 1817 – concentrase cu evidență prăbușirea gândurilor sale, zămislirea lui fiind urmată îndeaproape de schițe ce anunțau creația *Sonatei în si bemol major,* ca și a *Simfoniei a IX-a.* Din nou se confirmă valoarea caietelor de schițe lăsate de compozitor, conținutul lor oferind informații asupra resurselor pe care el le-a avut până în ultimii ani ai vieții de a învinge starea de deprimare care-i frânase un timp bucuria de a crea și a putea da la iveală două dintre cele mai grandioase opere ce s-au scris vreodată, una dăruită literaturii pianului, cealaltă – tezaurului vocal-simfonic.

Marea sonată în si bemol major, cum au denumit-o deseori comentatorii și interpreții, a fost schițată în 1817 și desăvârșită în vara anului 1818 la Modling, satul în care Beethoven se refugiase pentru a găsi liniște și a se restabili. O lucrare care – așa cum va mărturisi el un an mai târziu – „a fost compusă în împrejurări chinuitoare", fond sufletesc ce se impune de la început în structura temei principale a primei părți (Allegro în formă de sonată). Contururile ei pornesc pe un ton de asalt sonor (fortissimo), dar părăsește curând caracterul de forță, pentru a exprima neliniște. Antagonismul dintre stări sufletești se prelungește cu violență până la anihilarea totală a sentimentului de îndoială, dar nu se sfârșește o dată cu secțiunea expozitivă a formei, pentru că Beethoven cere reluarea înfruntărilor dintre avânturi și opintiri (indicația „da capo") pentru a fixa dimensiunile luptei sale interioare. O mare bogăție a transformărilor tematice (în secțiunea Dezvoltării, când se intercalează din nou procedee polifonice) și o tendință de prelungire a acestora în secțiunea Coda (ca o a doua Dezvoltare) conduc tumultul simțămintelor la o imagine nouă, perfect echilibrată, a prețuirii vieții. Johannes Brahms va găsi în dramaturgia acestei pagini beethoveniene primul model pentru arta sa. Pe subiectul ei (construit de Beethoven pe motive incisive, despicate tăios în creșterea lor unitară) va deschide el muzica primei lucrări din lista opusurilor sale (*Sonata în do major, op. 1),* declarându-și pe această cale apartenența directă a esteticii sale.

Scanned with OKEN Scanner

Partitura primei părți a *Sonatei op. 106,* cu multitudinea de alternanțe dinamice, de modulații armonice, cu vasta dimensiune a procesului transformator, reflectă bogăția de sentimente trăite de Beethoven în acea vară trăită la Modling. Caietele de note conțin numeroase mărturii de însănătoșire, ceea ce explică forța vitală ce se degajă în general din realizările acestei perioade. Starea de recucerire a puterii creatoare se poate deduce și din faptul că în caietul de schițe al acestui moment din viața compozitorului, lucrul la Scherzo (plasat în cea de a doua parte a sonatei) este întrerupt pentru a face loc schițării muzicii din prima mișcare a *Simfoniei a IX-a,* ca și unele însemnări referitoare la mișcările următoare ale acestei capodopere vocal-simfonice. Revenind la Scherzo-ul sonatei, lăsat vremelnic în lucru, ne întâmpină deplina seninătate a muzicii lui, cu o construcție clasică (A-B-A), derulată fugitiv, asemenea unui popas odihnitor între problematica plină de dramatism a primei părți și cea dezbătută în adâncimea gândurilor din partea a treia (Adagio sostenuto). Ni se oferă de data aceasta o meditație muzicală ce depășește gravitatea confesiunilor făcute de compozitor până atunci pianului, „un moment funerar închinat întregii dureri omenești", după cum caracterizează Wilhelm von Lenz muzica acestei pagini lente, fixând cuprinderea largă a conținutului ei. Intensitatea simțămintelor – marcată prin numeroase indicații („espressivo", „molto espressivo", „con grand espressione" etc.) este condusă de un impuls tainic, într-o înaintare continuă – când tânguitoare, când rugătoare, când resemnată. Nici un „forte" nu tulbură măreția muzicii, doar solicitări de creșteri și descreșteri intervin cu discreție pentru a-i nuanța cursul. Remarcabilă este originalitatea cu care Beethoven face tranziția spre Finalul sonatei, printr-un fragment introductiv conceput pe instabilitate tonală și ritmică. Muzica pornește anevoie (Largo), se înfiorează („un pocco piu vivace"), mereu căutând (Allegro, apoi din nou Largo). Asemenea căutări plutind în nesiguranță vor apărea și în recitativele fragmentului introductiv din ultima parte a *Simfoniei a IX-a,* monumentala creație cu începuturi datând tocmai din această perioadă de desăvârșire a acestei *Sonate în si bemol major.* Se impune din nou importanța pe care o prezintă creația sonatelor pentru pian în evoluția compozitorului, ca gen în care el experimentează capacitatea unor mijloace noi de expresivitate ale limbajului său muzical. Ne aflăm deci la sfârșitul sonatei, pe un teren în care căutările înaintează un timp

anevoios, pentru a ajunge la un răspuns. Beethoven îl exprimă printr-o grandioasă Fugă la trei voci, pe care o tratează „con alcune licenze", după cum anunță indicația sa. Splendoarea muzicii constă tocmai în această „oarecare libertate" a tratării unei forme alese din adâncurile tradiției, în fantezia cu care este condusă seva subiectului prin rețeaua de legi contrapunctice. Se transmite un torent de emoții, dominat de sentimentul voioșiei, dar din șiragul lor nu lipsesc nici umbrele melancoliei, nici momentele de meditație sau de evlavie religioasă. În acest sens, al credinței inspiratoare, poate fi subliniat și faptul că apariția acestei ultime sonate (la Editura Artaria din Viena, în luna septembrie a anului 1819) a fost întovărășită și de publicarea liedului *Glaube und Hoffe!* – titlu ce reprezintă evlavia ce a condus permanent forța de creație a acestui compozitor, în ciuda tragismului ce i-a marcat ființa fizică.

Numeroși muzicieni celebri au scris pagini elogioase despre această bijuterie a literaturii pianistice. Unii au încercat să o transpună pentru coarde (Liszt), sau pentru orchestră (Weingartner), dar forma sub care a răsunat și răsună în sălile de concert de pretutindeni este cea originală, cea care a copleșit receptivitatea tânărului Brahms, determinându-i pentru totdeauna concepția estetică.

Sentimentul de forță este transmis de muzica fiecăreia dintre ultimele trei sonate compuse de Beethoven. Creația lor continuă să înregistreze atât stările sufletești trăite de el în anii 1820–1822, cât și marea independență a concepției sale creatoare. În prima din acest grup final – *Sonata în mi major* (op. 109), dedicată Maximilianei Bretano, fiica bunului său prieten – muzica alunecă fermecător, dând impresia de spontaneitate în desfășurarea ei pe principiile formei de sonată. Fluența și unitatea organică a muzicii sunt trăsăturile ce se impun ascultătorului o dată cu prima ei audiție. Și, dacă asemenea atribute artistice nu sunt noi în concepția beethoveniană, ceea ce surprinde în partitura ei este principiul conciziunii, atât în ceea ce privește dimensiunea expresiei, cât și cea a construcției. Întreaga evoluție a muzicii reflectă o gândire limpede, echilibrată, curgând fără salturi surprinzătoare și fără desfășurări retorice, pe piloni de susținere abia perceptibili în cadrul unor forme din alcătuirea arhitecturii tripartite a întregului (forma de sonată în primele două părți; tema cu variațiuni – în Final). Reveria domină, dar în transparența ei pot fi surprinse frânturi de nostalgie (fragmentele Adagio din prima parte), accente energice (partea a doua – Prestissimo)

Scanned with OKEN Scanner

sau întrebări și răspunsuri ce conduc și justifică substanța concluziei, învăluită de înțelepciunea așternută peste grelele încercări din viața compozitorului. Apare din nou solicitarea climatului de intimitate în indicația de expresie („Gesangvoll, mit innigsten Empfindung"), și aceasta în desfășurarea unui Final, nuanță emoțională ce-i particularizează muzica față de realizările trecute. Pentru a-și putea depăna șirul simțămintelor, Beethoven alege forma variației pe o temă. Senine sau dureroase, amintirile sunt retrăite cu încântare de compozitorul vârstnic, așa cum apare până la ultima variație (a șasea), care are rol de imagine concluzivă.

Urmează *Sonata în la bemol major* (op. 110), compusă către sfârșitul anului 1821, când starea sănătății sale devine din nou chinuitoare. Suferințele fizice și izolarea imprimă noii lucrări trăsături proprii, pe linia celor întâlnite și în unele sonate compuse cu ani în urmă (Sonata op. 31, nr. 2; Sonata op. 57), dar cu dimensiuni dramatice desprinse din alte zone ale trăirilor sufletești. Seninătatea este sentimentul care deschide sensurile muzicii, dar peste farmecul ei se instalează curând melancolia și nesiguranța, conducând la dezbateri dureroase în secțiunea Dezvoltării din forma de sonată. Un Scherzo fugitiv – despre care Vincent d'Indy spunea că este o „glumă amară" – face tranziția spre Final, cel mai original dintre toate câte a compus Beethoven până atunci. Câteva măsuri în mișcarea Adagio conduc spre un recitativ dureros, terminat într-un tragism fără precedent în întreaga istorie a genului. Totul este realizat cu o simplitate uluitoare, pe un singur sunet (la) care se repetă de cincisprezece ori în diferite grupări ritmice, aidoma unor hohote de plâns nestăvilit. Treptat durerea sfâșietoare se liniștește și se reculege în episodul sublim *Arioso dolente*. Complexitatea acestei imagini culminează într-o Fugă, al cărei subiect este transfigurarea stilizată a temei principale din prima mișcare. În desfășurarea ei se intercalează din nou episodul *Arioso dolente*, ca umbră a durerii ce nu poate fi uitată. Ecourile ei se sting într-un nou val de Fugă, izvorât dintr-un subiect ce reprezintă răsturnarea celui afirmat anterior. Amploarea pe care o cucerește ideea ei centrală – prin fiecare voce care o preia – urmează o traiectorie mereu ascendentă, fără ezitări, fără opintiri, ca o adevărată demonstrație de forță morală. Este răspunsul pe care compozitorul l-a dat multitudinii de întrebări și îndoieli ce i-au frânat gândurile în iarna grea a anului 1821. Faptul că el nu a dedicat această

Scanned with OKEN Scanner

lucrare vreunei persoane din anturajul imediat, așa cum obișnuise să facă de fiecare dată în trecut, atestă o anumită particularitate de intimitate a fondului ei emoțional, în sensul unor adâncimi ce-i aparțineau cu exclusivitate. În schimb, următoarea sonată — *Sonata în do minor* (op. 111) — va fi din nou dedicată arhiducelui Rudolf al Austriei, dragul său elev și prieten. Era ultima.

Construcția acestei creații — pe două acte distincte — fără să fi fost o noutate în rândul realizărilor lui Beethoven, pare a fi întruchiparea dualismului ideilor ce au stat la baza artei sale: acțiunea omului (mereu creatoare), pe de o parte; prețuirea vieții, a sensurilor ei mărețe — pe de alta. Pianistul Edwin Fischer, analizându-i partitura (din punctul său de vedere — cel al tehnicii interpretative), lansează o viziune de mare frumusețe: „În aceste două părți care alcătuiesc sonata — scrie el — este simbolizată lumea prezentă și cea care va să vină, astfel încât implacabilele figurații din partea întâi, în care Beethoven zugrăvește lupta grea pentru viață, trebuiesc cizelate și cântate cu degete de fier. Dimpotrivă, Arietta, în care apare lumea transcendentală, trebuie astfel redată încât sunetele să apară dematerializate, ca și când melodia ar face parte dintr-o altă lume"[17].

Există variate interpretări date de comentatori fondului de idei pe care compozitorul și-a înălțat muzica acestei sonate, important este să-i întrevezi finalitatea, cea a purificării spirituale atât de clar transmisă peste vreme de către muzicianul gânditor. Latura eroică a gândirii sale este ilustrată cu geniu în dramatismul primei părți, ca o cale „sine qua non" în înaintarea către seninătatea părții a doua, o întruchipare sublimă a păcii creatoare. Apare în muzica acestei sonate — ultima din șirul celor treizeci și două pe care Beethoven le-a creat de-a lungul unui sfert de secol — o sinteză extraordinară a ideilor dezbătute în muzica sa. Această concentrare din sfera conținutului se reflectă în aspectul bipartit al formei, independență ce nu mai surprinde, după atâtea mărturii de contribuții în arta construcției muzicale. Dar în această privință, a artei arhitecturale, sinteza pe care o realizează compozitorul în ultima sa sonată este uluitoare, muzica ei rămânând unul dintre cele mai realizate exemple de îmbinare a principiilor Formei de sonată cu cele ale Fugii și ale Temei cu variațiuni.

17 Edwin Fischer: *„Sonatele pentru pian de Beethoven"* — București, Editura Muzicală, 1966, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

În prima parte muzica este pregătită de un fragment „Maestoso" în care o idee muzicală se impune prin trei secvențe suitoare, despărțite de arpegii ce pregătesc fiecare nou avânt, pentru a descrește și a dispărea după ultima ei culminație. În forma de sonată ce urmează (Allegro con brio ed appassionato) prima temă este concepută ca un subiect de fugă exprimat în registrul grav. Înconjurată de accente patetice (fragmentul „Maestoso" și tema a doua a formei de sonată), ideea energică este supusă transformărilor dezvoltatoare (printre care și tratării contrapunctice de mare măiestrie), manifestându-și cu îndârjire forța și dobândind răsplată supremă pentru înaintarea ei eroică în muzica părții finale. Compozitorul intitulează această parte „Arietta", termen corespunzător unei arii (melodii) de dimensiuni restrânse. Acestui titlu îi adaugă indicația de mișcare (Adagio) și de expresie („molto semplice e cantabile") pentru a preciza de la început caracterul dominant al întregii mișcări. În contrast cu prima parte, în care încordarea persistă până la sfârșit, partea a doua este în întregime întruchiparea muzicală a unui echilibru sufletesc cucernic. Din seninătatea temei principale, exprimată în tonalitatea do major, se vor desprinde pe rând cinci variații ce vor menține nealterată atmosfera de puritate a originii lor. Desfășurarea muzicii pe tehnica variației pe o temă nu va mai urmări principiul clasic al contrastului, intensificarea sensului expresiv fiind realizată prin formule ritmice din ce în ce mai înviorate și prin adaptarea construcției la tiparul tripartit al formei de sonată. Urmărind acest proces de sinteză arhitecturală, cea de a patra variație — asupra căreia compozitorul s-a oprit îndelung — pare a avea rol de Dezvoltare, a cincea — de Repriză, în timp ce prelungirea ei serafică, învăluită de un tril neîntrerupt într-o țesătură sonoră de vis — de Coda. Beethoven își încheie ultima pagină a sonatelor sale pentru pian simplu, fără nici o umbră a frământărilor trecute, împăcat cu destinul și identificat cu armonia universală, sub razele cerului care învăluie întreg pământul cu lumina și căldura lor.

2. Sonatele pentru vioară și pian

Din datele rămase despre educația artistică a copilului Beethoven, se deduce faptul că, paralel cu evoluția sa ca pianist — mult chinuită de veleitatea tatălui de a fi putut reedita cazul Mozart —, s-a manifestat

și darul de a cânta la vioară și violă, îndrumat un timp și stimulat de arta tânărului violonist Franz Georg Roventini, o rudă a familiei. S-ar putea interpreta că moartea timpurie a acestui îndrumător, cel mai apropiat de vârsta sa dintre toți pe care i-a avut, s-a numărat printre umbrele ce au plămădit adâncurile sensibilității viitorului artist. Faptul că de la cincisprezece ani numele său figurează în listele de salarii ca violist în orchestra teatrului muzical al orașului atestă o perfecționare timpurie și în această direcție (pe lângă cea de organist și de pianist în care a funcționat la aceeași vârstă la Curtea principelui elector cu reședința la Bonn).

Cunoașterea în profunzime a celor mai specifice trăsături de tehnică violonistică o va dovedi compozitorul atât în realizările pentru vioară și orchestră (Concertul, Romanțele, Triplul concert) cât și în creația camerală – cea mai neiertătoare în ceea ce privește oglindirea măiestriei și a științei unui compozitor. În acest ultim domeniu apar încercări timpurii, printre acestea figurând și cunoscutele variațiuni pe tema *Se voi ballare* din opera *Nunta lui Figaro* de Mozart, dintr-un *Rondo fur Klavier und Violine* (în sol major), datând din anul 1793. Dar nu va trece mult și sonata, genul în care Beethoven și-a încredințat pianului stările sale sufletești, precum și căutările unor mijloace stilistice prin care să poată comunica mai direct și mai convingător frământarea gândurilor sale, începe să ocupe un loc important și în viziunea violonistului. Acest „moment" din evoluția lui Beethoven se conturează între anii de răspântie dintre două secole (1797–1803), când dă la iveală un șir de nouă sonate pentru vioară și pian, la care – peste un deceniu – va mai adăuga una (a zecea). Bucuria de a crea pentru cele două instrumente, pian și vioară, străbate întreg șirul celor zece sonate, partiturile lor oglindind atât arta compozitorului de a echilibra contribuțiile lor, cât și cunoașterea voluptății pe care o trăiește artistul-interpret (fie pianist, fie violonist) în rolul lui de mediator între gândirea compozitorului și cea a ascultătorului.

Primele trei sonate pentru vioară și pian (în *re major, la major* și *mi bemol major*), dedicate toate lui Antonio Salieri[18] – unul dintre ultimii profesori pe care i-a avut Beethoven – apar înmănunchiate în

18 Antonio Salieri era pe atunci capelmaestru al orchestrei de la Curtea vieneză, rămânând important cu deosebire prin faptul că a fost creatorul Școlii de cânt (1817) din care se va dezvolta celebrul Conservator vienez.

Scanned with OKEN Scanner

lista de opusuri sub numărul 12. Ele par a crea o tranziție istorică între fermecătoarea factură mozartiană și noul beethovenian. Un „nou" ce se conturează în aspectul elaborat al devenirii tematice din secțiunea expozitivă (un exemplu ilustrativ în acest sens constituind debutul *Sonatei în la major* (op. 12, nr. 2) în mișcarea Allegro vivace, în patosul cu care este condus contrastul dintre caracterul ideilor din forma de sonată *(Sonata în re major, Sonata în mi bemol major),* în coeziunea cu care apare înlănțuită desfășurarea vocilor instrumentale, dar mai ales în substanța muzicală a părților lente, în inspirația lor melodică mereu amplă și înălțătoare. Vocația melodică explică și înclinația compozitorului către arta variațională, artă ce se impune în partea mediană a *Sonatei în re major* (Andante con moto). Gradația cu care Beethoven înnobilează sensurile lirice ale temei de bază, până la tristețea adâncă cuprinsă în muzica ultimei variații (a patra), este emoționantă. Un suflu romantic străbate și în intonațiile funebre insinuate în meditația cuprinsă în partea lentă a *Sonatei în la major*, una dintre lucrările deosebit de reprezentative — ca fond și scriitură — pentru creația camerală a acestei perioade. Mai „beethoveniană" este considerată totuși cea de a treia sonată — *Sonata în mi bemol major* —, pentru patosul ei eroic, pentru caracterul strălucitor ce dublează expresivitatea tematică și dinamismul prefacerilor muzicale din desfășurarea fiecărui act al întregului. Este prima dintre sonatele dăruite de Beethoven cuplului vioară-pian în care se reflectă o viziune specifică în ceea ce privește arta virtuozității interpretative, o adevărată „piesă de concert" în concepție tipic beethoveniană, în sensul menținerii permanent a echilibrului dintre fondul emoțional și exprimarea artistică.

Următoarea sonată (a patra) — *Sonata în la minor* (op. 23) — apare în anul 1801 și este dedicată contelui Moritz von Fries. Coloritul ei tonal minor, care — alături de cel a *Sonatei în do minor* (a șaptea) — apare ca o excepție în șirul sonatelor pentru vioară-pian, își spune cuvântul în nuanța de neliniște cu care este învăluită tema inițială. Un caracteristic dinamism domină peste desfășurarea muzicii dintre mișcările extreme (Presto — prima parte; Allegro molto — ultima), încadrând un ingenios „Andante scherzoso", titlu ce anunță dublul sens al intenției expresive: interiorizare lirică, pe de o parte; înseninare „scherzando" — pe de alta. Sunt aspecte emoționale pe care Beethoven le-a realizat prin două profiluri tematice (și prefacerile lor), cel de al doilea având

pregnanță deosebită prin pornirea pe salt de octavă peste un tril acompaniator (realizat de pian). Se impune ca trăsătură caracteristică pentru muzica întregii lucrări continua îmbogățire a fondului tematic, ceea ce apare întărit și de permanentele tendințe variaționale și mai ales de imitațiile contrapunctice intervenite frecvent în concepția stilistică a acestei creații. Față de primele trei sonate (op. 12) *Sonata în la minor* prezintă o limpezire a scriiturii, prin părăsirea unor mijloace stilistice ornamentale și îndreptarea către limbajul fugat, după cum poate constitui un model nou și în privința dramaturgiei muzicale, având în vedere momentele de frământare ce se insinuează în muzica mișcării finale.

Urmează *Sonata în fa major* (a cincea), creată în același an (1801) și figurând în lista de opusuri la nr. 24, imediat următor sonatei anterioare. Este celebra *Sonată a primăverii*, denumire datorată prospețimii evocărilor descriptive și a simțămintelor trăite de compozitor în mijlocul naturii. Conținutul emoțional nu este nou, desigur, și în acest sens nu trebuiesc uitate câteva pagini din realizările lui Vivaldi, Händel, Haydn. Nouă este forța evocatoare a sublimului senin de primăvară care se impune în muzica acestei creații (cu deosebire în părțile ei extreme), a purității sentimentului de admirație a naturii (partea a doua). Forma ei cvadripartită, deosebită de cea tripartită pe care au fost construite primele patru sonate, este justificată de necesitatea unui act de contrast între seninătatea înălțătoare a muzicii din Adagio (partea a doua) și cea din ce în ce mai strălucitoare din desfășurarea Finalului. Scherzo-ul intercalat (partea a treia) pare a evoca exuberanța trăită la redeșteptarea naturii, din care nu lipsește tonul șăgalnic (pe care compozitorul îl realizează printr-o remarcabilă inventivitate ritmică: partida viorii fiind cu o optime în urma pianului, dând ascultătorului neavizat impresia unei nesincronizări). Iubită de interpreți și public, *Sonata primăverii* – dedicată și ea contelui von Fries – se numără printre cele mai inspirate și mai cunoscute pagini pastorale create de Beethoven.

Anul următor (1802) aduce iubitorilor de muzică de cameră ai Vienei surpriza unui nou buchet de trei sonate pentru pian și vioară (în la major, do minor și sol major), lucrări dedicate țarului Alexandru I al Rusiei și înregistrate în lista de opusuri la nr. 30.

În *Sonata în la major* Beethoven revine la formula arhitecturală tripartită, dar plasează centrul de greutate al lucrării în partea ei mediană (Adagio molto espressivo), o meditație intens elaborată, cu o problematică

Scanned with OKEN Scanner

amplificată pe arcade largi, atingând intensități funebre. Forma variației pe o temă aduce o deosebită prospețime muzicii din partea a treia (Allegretto con variazioni), ultima dintre ele (a șasea) cucerind atribute de Allegro-Final, ceea ce constituie o soluție concluzivă nouă, cu totul remarcabilă.

Cu *Sonata în do minor* (a șaptea), începe să-și spună cuvântul viitorul compozitor al Appassionatei. Este cea de a doua sonată pentru vioară și pian gândită de el în tonalitatea minoră (după a patra, în la minor) și a doua în construcție cvadripartită (după a cincea – „a primăverii"), structură tonală și arhitecturală corespunzătoare unui conținut emoțional intens dramatic. Tensiunea creată de contrastul dintre caracterul încordat al primei idei și tonul avântat-eroic al temei secundare se intensifică fără zăgăzuire de-a lungul secțiunilor formei de sonată, cu un ultim val în Coda. Literatura dedicată cuplului vioară-pian nu a mai înregistrat asemenea încleștare între idei. Pentru a-i reda forța, Beethoven apelează din nou la contribuția unor trăsături de stil concertant, dificultatea de a pătrunde în clocotul conținutului dramatic fiind astfel dublată de cea a dificultăților tehnice, ceea ce solicită în mod cu totul deosebit inteligența, sensibilitatea și măiestria interpreților. În partea a doua (Adagio cantabile) este un nou moment al dramei. Peste vechea încleștare se așterne liniște, dar o liniște aparentă. Sentimentul de tristețe străbate mereu prin frumusețea inspirației melodice, cu nuanțe de rugăciune gravă către sfârșit, când intervin amintiri ale trecutului tragic. Acțiunea lor umbrește trecător și impresionanta luminozitate a muzicii din Scherzo (în alura maiestuoasă a Trio-ului), pentru a contribui la concepția complexă a Finalului prin sensurile date fragmentului grav (alcătuit din confruntarea a două motive) ce preludiază și apoi se intercalează în limpezimea muzicii concluzive. Avânturile ei înaripate, frânate de ideea depresivă și tratată de compozitor cu amploare simfonică și concertantă, detașează concepția dramaturgică a acestei creații de realizările tradiției.

După acest frământat proces creator, *Sonata în sol major* (a opta), ultima din ciclul dedicat țarului Alexandru (op. 30, nr. 3), reflectă – ca și în cazul altor genuri prezente în jurul anului 1802 (după Testamentul de la Heiligenstadt) – echilibrul sufletesc cucerit de compozitorul amenințat de pierderea auzului. Caracteristic pentru desfășurarea muzicii acestei creații este prezența unui Menuet fermecător (Molto moderato e grazioso), al cărui caracter dansant, cu colorit vienez, în-

amplificată pe arcade largi, atingând intensități funebre. Forma variației pe o temă aduce o deosebită prospețime muzicii din partea a treia (Allegretto con variazioni), ultima dintre ele (a șasea) cucerind atribute de Allegro-Final, ceea ce constituie o soluție concluzivă nouă, cu totul remarcabilă.

Cu *Sonata în do minor* (a șaptea), începe să-și spună cuvântul viitorul compozitor al Appassionatei. Este cea de a doua sonată pentru vioară și pian gândită de el în tonalitatea minoră (după a patra, în la minor) și a doua în construcție cvadripartită (după a cincea – „a primăverii"), structură tonală și arhitecturală corespunzătoare unui conținut emoțional intens dramatic. Tensiunea creată de contrastul dintre caracterul încordat al primei idei și tonul avântat-eroic al temei secundare se intensifică fără zăgăzuire de-a lungul secțiunilor formei de sonată, cu un ultim val în Coda. Literatura dedicată cuplului vioară-pian nu a mai înregistrat asemenea încleștare între idei. Pentru a-i reda forța, Beethoven apelează din nou la contribuția unor trăsături de stil concertant, dificultatea de a pătrunde în clocotul conținutului dramatic fiind astfel dublată de cea a dificultăților tehnice, ceea ce solicită în mod cu totul deosebit inteligența, sensibilitatea și măiestria interpreților. În partea a doua (Adagio cantabile) este un nou moment al dramei. Peste vechea încleștare se așterne liniște, dar o liniște aparentă. Sentimentul de tristețe străbate mereu prin frumusețea inspirației melodice, cu nuanțe de rugăciune gravă către sfârșit, când intervin amintiri ale trecutului tragic. Acțiunea lor umbrește trecător și impresionanta luminozitate a muzicii din Scherzo (în alura maiestuoasă a Trio-ului), pentru a contribui la concepția complexă a Finalului prin sensurile date fragmentului grav (alcătuit din confruntarea a două motive) ce preludiază și apoi se intercalează în limpezimea muzicii concluzive. Avânturile ei înaripate, frânate de ideea depresivă și tratată de compozitor cu amploare simfonică și concertantă, detașează concepția dramaturgică a acestei creații de realizările tradiției.

După acest frământat proces creator, *Sonata în sol major* (a opta), ultima din ciclul dedicat țarului Alexandru (op. 30, nr. 3), reflectă – ca și în cazul altor genuri prezente în jurul anului 1802 (după Testamentul de la Heiligenstadt) – echilibrul sufletesc cucerit de compozitorul amenințat de pierderea auzului. Caracteristic pentru desfășurarea muzicii acestei creații este prezența unui Menuet fermecător (Molto moderato e grazioso), al cărui caracter dansant, cu colorit vienez, în-

Scanned with OKEN Scanner

tretaie cursul muzical impetuos desfășurat în prima și ultima mișcare – un Final ce rămâne mărturie a exuberanței spirituale beethoveniene. Muzica lui este inspirată de o temă populară de joc, bănuită a fi de sursă rusească (ceea ce ar fi în concordanță cu dedicația făcută de Beethoven țarului rus).

Cea de a noua sonată pentru vioară și pian – *Sonata în la major* (op. 47) – este cea mai strălucitoare dintre toate și s-a făcut cunoscută sub denumirea de *Sonata Kreutzer* datorită dedicației pe care compozitorul a făcut-o contemporanului său francez, Rodolph Kreutzer[19].

Grandoarea talentului lui Beethoven se manifestă impresionant în fiecare dintre cele trei părți ale lucrării. Fără a întrece profunzimea fondului emoțional și realizarea artistică din *Sonata în do minor,* noua creație aduce un plus de elocință în conducerea discursului muzical și dăruiește interpreților o piesă de concert fără egal în literatura violonistică a timpului, valoare ce va rezista peste vreme. George Enescu, marele muzician român al secolului XX, un creator și un crainic al muzicii tradiționale și contemporane lui, a cântat-o cu pasiune de-a lungul întregii sale cariere violonistice, considerând-o „o chemare la viață"[20], un îndemn la acțiune făcut de Beethoven celor nefericiți. Din convorbirile sale cu Bernard Gavoty se poate desprinde și una dintre trăsăturile concepției sale despre interpretare: „Dacă nu te simți Beethoven atunci când ataci *Sonata Kreutzer,* îmi pare că nu poate fi bine cântată"[21]. Într-adevăr, *Sonata Kreutzer* este o lucrare care cere tălmăcitorilor să se apropie cât mai mult de ceea ce a fost și a gândit Beethoven în perioada realizării ei. Începutul este o cufundare în meditație (introducere lentă – „Adagio sostenuto"). Stilistic, Beethoven simte nevoia să dea cuvântul viorii, pe calea unui recitativ îndurerat – opțiune ce constituie o soluție inovatoare în evoluția sonatei *per il piano-forte ed un violine obligato* – după cum fixează compozitorul pe coperta lucrării. Preluată de pian și apoi

19 Rodolph Kreutzer (1766–1830), violonist francez de origine elvețiană, celebru în epocă, profesor de vioară la Conservatorul din Paris (considerat – alături de Rode și Baillot – ca fondator al școlii violonistice franceze). Compozitor al numeroase lucrări (opere, concerte, sonate, cvartete) din care nu au rezistat în timp decât „40 de studii și capricii" pentru vioară, cu uz exclusiv didactic.

20 Citat dintr-un articol intitulat „Un interviu senzațional cu maestrul George Enescu" – publicat în „Galeria", nr. 27, din 22 februarie 1924.

21 Bernard Gavoty: *Les souvenirs de Georges Enesco,* Flammarion, 1955, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

cântată de ambele instrumente de-a lungul a 18 măsuri, muzica fragmentului introductiv generează izbucnirea trepidantului „Presto" din primul act al acestei creații. Privită în ansamblu, construcția lucrării apare tributară aspectului arhitectural tradițional (lent-repede-lent-repede). Dar în concepția ei cu atât de veche stratificare, muzica este condusă cu o cutezanță inovatoare cu totul uluitoare. În primul rând implicațiile expresive și stilistice pe care le are muzica introducerii lente în întreaga țesătură a compoziției conduc la o mare unitate a întregului, principiu ce va evolua spectaculos în perioada romantică. Paralel cu mișcarea „Presto" care este dominantă în muzica sonatei (fiind cea pe care se desfășoară părțile ei extreme), poate fi remarcată și necesitatea compozitorului de a-și construi muzica pe principiile conflictuale ale formei de sonată și aceasta nu numai în prima parte, ci și în Final. Ca și în cazul Sonatei în do minor, asemenea rezolvare finală detașează lucrarea de factura tradițională a vervei crescânde ce caracterizează forma de rondo. Un popas între complexitatea celor două părți extreme este oferit de mișcarea lentă mediană — un „Andante con variazioni". Primele variații, încredințate pe rând celor două instrumente (pian, vioară), se desfășoară într-o ușoară gradație ascendentă a vibrației lirice, pentru ca cea de a treia (în fa minor) să creeze un impresionant contrast expresiv, prin intensitatea simțământului de tristețe. Cea de a patra variație (ultima) prin care se revine la tonul impetuos (fa major) și la solicitarea intensă a virtuozității (ornamente de mare dificultate la vioară), creează pe largi arcade o punte către concluzia sonatei, moment în care compozitorul încearcă și reușește să extindă virtualitățile expresive ale temei inspiratoare și să amplifice dimensiunile formei variaționale.

Copleșitoare prin tumultul ei emoțional și fascinantă prin strălucirea concertantă imprimată partidei celor doi interpreți, muzica acestei opere beethoveniene figurează la loc de frunte în repertoriul celor mai prestigioși violoniști și pianiști. La început nu a fost înțeleasă. Însuși violonistul Rodolph Kreutzer nu a pătruns conținutul ei și nu a onorat cinstea de a-i fi fost dedicată. Prima ei audiție din anul 1803 (cu Beethoven la pian și Bridgetower[22] la vioară) a derutat și publicul și

22 Este vorba de un tânăr violonist mulatru — George Polgreen Bridgetower — căruia Beethoven intenționa inițial să-i dedice lucrarea, dar decepționat de prestarea lui a hotărât să o dedice violonistului francez Rodolph Kreutzer, care îi va oferi — prin opacitatea sensibilității lui — o nouă decepție.

Scanned with OKEN Scanner

critica. Mai târziu, unii comentatori au ajuns să o prezinte în chip de „dublu concert", ceea ce este departe de a corespunde realității, având în vedere închegarea organică a colaborării celor doi parteneri interpreți, corelația strânsă dintre ideile expuse de ei, alternativ sau întrețesut, într-un suflu unic – dramatic sau exuberant, povestitor sau meditativ. Complementaritatea contribuției lor este continuă, momentele de solistică intrând în intențiile de subliniere a culorii unui simțământ sau a opoziției dintre idei și stări sufletești, nici una dintre partidele instrumentale neavând un plus de greutate în desfășurarea încordat conflictuală a acestei creații. Pianistul și violonistul Beethoven și-a contopit arta într-o vervă componistică de o amploare neatinsă încă în istoria sonatei. De fapt este o realizare din vremea în care compozitorul începe să construiască muzica simfoniei *Eroica* (anul 1803), când îndrăznelile sale tind spre monumentalitate pe diferitele planuri ale gândirii – în construcție, în expresivitate, în sonoritate. Dimensiuni neobișnuit de mari (fiecare parte ajungând să aibă aproximativ 600 măsuri) și o tensiune continuă, nezăgăzuită nici în partea finală – care solicită la maximum forțele interpretative – caracterizează conducerea discursului muzical în această sonată în stil „molto concertanto", cum precizează însuși creatorul ei. Din acest punct de vedere – al accentului pus pe factura concertantă, anunțată de compozitor pe coperta lucrării prin cuvintele „Sonata per il piano-forte ed un violino obligato, scritta in un stilo molto concertanto, quasi come d'un concerto" – Sonata op. 47 are un loc special în șirul celor zece creații pentru pian și vioară compuse de Beethoven. Lărgirea elementului de contrast de la principiile formei de sonată la specificul contribuției interpretative – și aceasta cu mare vehemență uneori – depășea tot ce se mai compusese în istoria genului de sonată-duo. Desigur că acest „nou" din exprimarea artistică a putut fi mai ușor surprins decât cel cuprins în rândul elementelor stilistice constitutive, ca cel din fantezia melodică, din strălucirea ritmică, din elocvența mutațiilor armonice, a țesăturilor polifonice, din amploarea arhitecturală – în care intervine și intenția de dăltuire a muzicii din sensurile substanței primare. Un „nou" care a condus la calificarea de „dublu concert", dar care trebuie alăturată valorii reale a operei. Prin echilibrul care îl prezintă în concepția construcției, prin tratarea ideilor și a partidelor instrumentale, *Sonata Kreutzer* se încadrează în rândul celor mai de seamă compoziții ale literaturii camerale. Stilul „molto concertanto" inaugurat de Beethoven în paginile

Scanned with OKEN Scanner

acestei partituri nu are nimic comun cu tendințele de virtuozitate exterioară, cultivate și aplaudate de-a lungul tuturor timpurilor, ci ne duce cu gândul la unul dintre sensurile vechi ale cuvântului „concertare" (a lupta unul contra altuia), corespunzător atât dualismului temperamental beethovenian, cât și tumultului trăit de compozitor în această perioadă de creație.

În anii următori părea că Beethoven și-ar fi luat rămas-bun de la sonata pentru cuplul vioară-pian. Dar peste aproape un deceniu (în anul 1812) se mai oprește o dată asupra ei, compunând *Sonata în sol major* (op. 96) — a zecea — pe care o dedică arhiducelui Rudolph. Un alt violonist francez — Pierre Rode — pe atunci în vizită la Viena, a fost primul ei interpret, în saloanele Lobkovitz. De data aceasta Beethoven dă poetului dreptul la primul cuvânt, așa cum reflectă frumusețea pastorală a primei părți (Allegro moderato), prefigurată de seninătatea unui motiv introductiv, pe un tril care evocă cântul unei păsări. Dar sensibilitatea poetică atinge culmea inspirației în miniaturala parte lentă (Adagio espressivo), pentru ca apoi în Scherzo (partea a treia — Allegro) să intervină povestitorul, iar în variațiunile finale inspirate de tema unui cântec popular (Poco allegretto) să cânte mereu îndrăgostitul de frumusețile vieții.

Detașată în timp de grupul celorlalte creații, ultima sonată pentru vioară și pian — încununată de un „presto" de opt măsuri, ca un ultim surâs șăgalnic adresat acestui cuplu instrumental — pare a ocupa un loc deosebit față de evoluția celorlalte genuri din creația compozitorului. În timp ce ultimele sonate pentru pian, ultimele simfonii sau ultimele cvartete pentru coarde ating o maximă profunzime în substanța lor emoțională și în efortul artistic de a-i fixa intensitatea în partitură, cea de a zecea sonată beethoveniană pentru vioară și pian încheie seria cu o fermecătoare seninătate, asemănătoare doar celei pe care Haydn o imprimase unora dintre paginile sale camerale sau celei cu care Schubert își va învălui muzica multora din liedurile sale. Noblețea ideilor și scriitura plină de surprize în evoluția desenelor melodice nu înseamnă un cuvânt în plus față de *Sonata în do minor* sau față de *Sonata Kreutzer*, ci un moment de liniște, de sinteză creatoare. Ea nu concentrează — asemenea ultimelor creații din genurile amintite — cufundarea compozitorului în cele mai adânci fibre ale gândirii sale și exprimarea acestora prin modalități uluitor de înnoitoare, ci reflectarea

Scanned with OKEN Scanner

unei sincerități artistice de o rară puritate. La această limpezime se adaugă valoarea măiestriei stilistice, sprijinită pe cuceriri anterioare, dar evoluată ca cizelare și ca delicatețe expresivă. Aruncând o privire în urma ei, poate fi întrezărită o trăsătură de înrudire doar cu cea de a cincea sonată, *Sonata primăverii* (așa cum elanul eroic apropie sonatele nr. 3, 7, 9), deși o anumită atmosferă emoțională diferențiază cu claritate fiecare dintre cele zece creații. Este rolul interpreților de a surprinde specificul substanței lor și de a-l dezvălui iubitorilor de muzică, întreținând peste vreme frumusețea și măreția artei beethoveniene.

3. Sonatele pentru violoncel și pian

Vasta creație de sonate beethoveniene cuprinde și cinci lucrări dedicate cuplului pian-violoncel. Față de sonatele pentru pian — care rămân o statornică reflectare a evoluției compozitorului — și față de sonatele pentru vioară și pian — compuse una după alta într-o scurtă perioadă creatoare (1797—1803), sonatele pentru violoncel și pian apar sporadic, ilustrând idei și căutări răzlețe și fiind despărțite de vreme îndelungată, uneori și de trecerea unui deceniu. Astfel, o primă pereche de lucrări — *Sonata în fa major* și *Sonata în sol minor* (opus 5) — apare în anul 1796; mult mai târziu, în 1807, Beethoven face surpriza unei noi asemenea lucrări (*Sonata în la major,* op. 69) pentru ca în plină maturitate creatoare (1815) să dea la iveală ultimele două sonate (în *do major* și *re major* — op. 102) dedicate acestui duo instrumental. Într-un singur moment a mai fost atras compozitorul de îmbinarea sonorității lor, anume în anul 1801, când a compus două lucrări în genul variației pe o temă *(12 Variațiuni pe o temă din „Juda Makkabaus"* de Händel și *7 Variațiuni pe tema „Bei Mannern", welche Liebe fuhlen* de Mozart, ambele neintegrate de compozitor în lista de opusuri).

Puține la număr, cele cinci sonate pentru violoncel și pian rămân deosebit de reprezentative pentru felul în care Beethoven a gândit și a compus din deceniu în deceniu, pentru căutările lui stilistice și pentru concepția sa estetică.

Primele creații (opus 5) — *Sonata în fa major* și *Sonata în sol minor* — au fost dedicate regelui Friederich Wilhelm II al Prusiei, violoncelist amator. S-au făcut cunoscute sub denumirea de „sonate berlineze"

Scanned with OKEN Scanner

pentru că au fost prezentate de compozitor împreună cu celebrul celist francez Jean Louis Duport în metropola prusiană. Tonul beethovenian se impune cu claritate din paginile acestor două prime creații, în profunzimea și noblețea muzicii din introducerea lentă, în relieful și sensul întrebător al ideilor de bază, în travaliul și permanenta înnoire a aspectelor stilistice din procesul lor transformator, în forța contrastelor dintre elanuri și visări, dintre dramatic și crescânda luminozitate a simțămintelor lirice. Remarcabilă este în aceste două prime sonate pentru violoncel și pian (ce preced creația celor pentru vioară și pian) tratarea egală a celor două instrumente. În această privință, a cunoașterii și valorificării resurselor lor sonore și expresive, o mare măiestrie prezintă cea de a treia sonată — *Sonata în la major* (op. 69). O fantezie improvizatorică rară domină peste arhitectura formei de sonată (Allegro ma non tropo) și împletește splendoarea melodică cu dinamismul acțiunii muzicale atât de subtil diversificat de-a lungul diferitelor acte ale întregului. Compusă în aceeași perioadă cu *Simfonia în do minor* (a cincea), această creație — cea mai iubită de interpreți — concentrează principalele trăsături ale spiritului beethovenian manifestat la maturitate, fără ca partitura ei să cuprindă semne ale căutărilor și soluțiilor stilistice caracteristice gândirii târzii. Acestea pot fi surprinse în ultimele două sonate pentru violoncel și pian — *Sonata în do major* și *Sonata în re major* (op. 102) —, lucrări care anunță cu evidență transformările ce vor marca gândirea și stilul compozitorului în faza creatoare finală, așa cum acestea se vor cristaliza în paginile ultimelor sonate pentru pian și ale ultimelor cvartete de coarde.

Privite în ansamblu, cele două lucrări ale anului 1815, create ca dintr-un singur impuls, par a oglindi detașarea compozitorului de convențional, sinceritatea și îndrăzneala lui, așa cum acestea s-au manifestat în ultima perioadă de creație. Este un moment de rezolvare a tendințelor sintetizatoare din evoluția sa și, în același timp, de emancipare spectaculoasă a manifestării sale artistice, sprijinită pe echilibrul găsit în gândirea sa filozofică. Cel mai lovit de soartă dintre compozitori își face drum — asemenea legendarului Oedip — în luminozitatea pe care o află în universul său interior. Conștient de limpezirea căutărilor sale, Beethoven simte nevoia să scuze independența sa artistică prin cuvintele „Freie Sonate“ („sonată concepută liber“) ce au rămas înscrise pe manuscrisul primei dintre sonatele cuplului opus 102, *Sonata în do major.*

Scanned with OKEN Scanner

Această libertate anunțată de compozitor nu înseamnă însă părăsirea cuceririlor clasice, ci adaptarea lor la limpezimea gândirii sale din anii târzii care-și găsea numeroase trăsături de corespondență cu viziunea vechilor organiști și maeștri ai polifoniei. Muzica *Sonatei în do major* pornește liric (Andante), asemenea unei meditații în a cărei desfășurare calmă intervin și unele nuanțe de frământare. Acestea vor fi împletite și rezolvate în fragmentul imediat următor (Allegro vivace) din desfășurarea primului act al ciclului de sonată, împerechere de mișcări ce amintește concepția „sonatei da chiesa". Cu senzația de continuare a vechilor frământări, muzica se deapănă șovăielnic în cea de a doua parte (Adagio), pentru a se însenina într-o contemplație înălțătoare (în fragmentul Andante) și a străluci în fluxul de imitații contrapunctice din Final (Allegro vivace).

Următoarea și ultima lucrare, *Sonata în re major* (op. 102, nr. 2), este singura din grupul sonatelor pentru violoncel și pian care pornește energic (Allegro con brio), fără preludierea unei introduceri lente. Dacă muzica primei părți rămâne model de gândire beethoveniană — ca tumult sufletesc, ca dezlănțuire a unei forțe interioare ce nu poate fi stăvilită de intervenția simțămintelor lirice —, cea de a doua parte (Adagio con molto sentimento d'affetto) este întruchiparea unui sublim romantism. Muzica pare a fi o destăinuire târzie a compozitorului, urmărind dezvăluirea unui sentiment dureros pe o gradație asemănătoare cu traiectoria unui arc: la început stăpânit, învăluit de pace sufletească, apoi transmis cu neliniște crescândă până la o intensitate impresionantă, pentru ca, treptat, să revină la cufundarea în liniștea înălțătoare a începutului. Vincent d'Indy (care a considerat această pagină lirică drept una dintre cele mai înalte inspirații melodice beethoveniene și care-i atribuia chiar un caracter autobiografic) sugerează urmărirea ei pe forma de lied tripartit, în care vibrația sentimentului înăbușit prezentată în primul fragment crește până la strigătul de durere din secțiunea mediană a formei, pentru a se liniști și a cuceri din nou o înălțătoare stăpânire de sine. Acest stadiu de înțelepciune determină concluzia lucrării, stilul fugat pecetluind îndreptarea compozitorului către o rezolvare obiectivă a fondului emoțional, soluție ce începe să fie deosebit de caracteristică pentru gândirea compozitorului din perioada finală a vieții.

Scanned with OKEN Scanner

Cu aceste două ultime creații pentru violoncel și pian (dedicate contesei Maria von Erdody) începe să prindă contururi puntea către concepția ultimelor mari creații camerale. Se simte în partiturile lor o încercare de plutire peste ceea ce era contemporan în creație, prin recucerirea unor modalități de exprimare părăsite, din rândul cărora fluența improvizatorică, complexitatea polifonică, puritatea recitativului acompaniat apar ca elemente de complementaritate în limbajul muzical al modernității clasice. Procesul de sinteză stilistică va continua în creația ultimelor sonate pentru pian și se va împlini în viziunea artistică de geniu a ultimelor cvartete de coarde, ilustrând unul dintre momentele ce-și întinde razele peste evoluția firească a istoriei muzicii, în acest caz peste gândirea romantică a secolului XIX.

Creația camerală pentru diferite formații instrumentale

Privire de ansamblu

La începutul și sfârșitul creației beethoveniene stau, ca niște stâlpi sprijinitori, lucrări aparținând muzicii de cameră. Între aceste limite ale arcului creator, apar mereu și mereu noi lucrări pentru pian, pentru cupluri sau diferite formații instrumentale. Este domeniul în care compozitorul — adolescent sau tânăr, matur sau vârstnic — pare a fi fost mereu ancorat, dezvăluind prin specifica puritate a sonorității lui trăirile sale interioare sau încercând transformări în rândul vechilor mijloace stilistice pentru a le da nuanțe noi de expresivitate. Experimentele încep — așa cum era firesc pentru un bun pianist — în jurul pianului. La influența stilului de divertisment care marchează concepția primelor compoziții se vor adăuga treptat trăsături desprinse din realizările maeștrilor de la Mannheim și, cu deosebire, din cele ale aștrilor vienezi — Haydn și Mozart. Și nu întâmplător își va deschide lista de opusuri cu grupuri de trio-uri (op. 1 — nr. 1, 2 și 3) și de sonate (op. 2 — nr. 1, 2 și 3), lucrări ce anunță un suflu nou în arta componistică. Uluitoare evoluție a acestui suflu va fi reflectată în șirul sonatelor pentru pian — așa cum s-a urmărit anterior — și în cel al cvartetelor de coarde, investigații importante apărând paralel și în cadrul altor genuri (miniaturi, dansuri, variații) și ale altor alcătuiri instrumentale (duet, terțet, cvintet etc.).

Scanned with OKEN Scanner

4. Lucrări dedicate formațiilor de suflători (și celor cu componență mixtă)

Un loc restrâns în creația lui Beethoven îl ocupă lucrările pentru *instrumente de suflat*. Reflectând doar începuturile evoluției marelui compozitor, realizarea lor apare ca un răspuns dat de el cerințelor și gustului manifestat de publicul acelor vremi pentru muzica de promenadă, pentru genul divertismentului și al serenadei. Concepția lor, apropiată de cea a suitei, cuprinde o succesiune de mișcări contrastante, dintre care cele de dans apar împrospătate cu unele trăsături melodico-ritmice specifice cântecelor populare de pe malul Rhinului. Dar investigațiile pe care compozitorul le-a făcut în acest domeniu al muzicii de cameră pentru formații de suflători (sau mixte) nu au durat decât până în anul 1800. Cu excepția câtorva lucrări ocazionale[23], Beethoven nu va mai crea special pentru acest tip de instrumente, care vor apărea integrate organic în concepția orchestrației din creația simfonică și vocal-simfonică.

Cu această limitare în timp, poate fi semnalată o primă serie de lucrări, cea compusă între anii 1790-1792: un *duo pentru flaute* (în sol major); trei *duete pentru clarinet și fagot* (în do major, fa major și si bemol major); un *marș* (pentru două clarinete, doi corni și doi fagoți); un *Rondino* (pentru patru cupluri instrumentale (2 oboaie, 2 clarinești, doi corni și doi fagoți) și un *Octet* pentru aceeași formație de cupluri instrumentale, pe care Beethoven îl va transcrie câțiva ani mai târziu pentru *Cvintet de coarde* (ambele versiuni fiind integrate în lista sa de opusuri: Octetul – ca op. 103; Cvintetul – ca op. 4). Tânărul Beethoven apare atras și de formula trio-ului instrumental[24], cele mai cunoscute din rândul compozițiilor în această concepție fiind *Trio în do major* op. 87 (pentru două oboaie și un corn englez) compus în anul 1797 și *Trio în si bemol major* op. 11 (pentru pian, clarinet și violoncel, compus în 1798). Demn de semnalat este faptul că partida clarinetului poate

23 Un marș în si bemol major (pentru 2 clarinești, 2 corni, 2 fagoți) – 1807 ; trei *Equale* (compoziții pentru voci egale) pentru patru trompete (în re minor, re major, si major) – în 1812; 6 și 10 variații („variierte Themen") pentru pian și flaut (sau vioară) – op. 105 și op. 107 – în 1817 - 1818.

24 Un trio pentru pian, flaut și fagot (în sol major) este semnalat din anii copilăriei (în jurul anului 1785).

Scanned with OKEN Scanner

fi atribuită și viorii, scriitura și, mai ales, frumusețea muzicii — în care poate fi remarcată din nou vocația compozitorului pentru arta variațională — atrăgându-i în egală măsură pe interpreții clarinetiști sau violoniști.

Pianul va fi instrumentul pe care se va sprijini și muzica cunoscutului *Cvintet în mi bemol major*, op. 16 (pentru pian, oboi, clarinet, corn și fagot), tonalitatea mi bemol major fiind caracteristică și pentru cele două *Sextete* compuse de Beethoven în aceeași perioadă (1796-'97): primul cu componență instrumentală mixtă (doi corni și cvartet de coarde) — ca primă versiune a viitorului op. 81-b; al doilea (pentru doi clarineți, doi corni și doi fagoți) publicat mult mai târziu — în 1810 ca op. 71.

Tonalitatea mi bemol major, atât de favorabilă instrumentelor de suflat, va fi aleasă și pentru următoarea creație: *Septetul pentru suflători și coarde* (clarinet, corn, fagot și cvartet de coarde compus din vioară, violă, violoncel și contrabas), care a fost terminat la sfârșitul secolului (1799—1800) și figurează în lista de opusuri la nr. 20. Experiența dobândită de-a lungul ultimului deceniu de creație se vădește de la început, în fermecătorul Allegro con brio, preludiat de o introducere lentă, așa cum se obișnuia în vechea formă. Aceeași concepție de cuplare a două mișcări contrastante este caracteristică și pentru Finalul lucrării (precedat de muzica lentă a părții a VI-a), între aceste două părți extreme succedându-se patru mișcări: Adagio cantabile, Menuet, Temă cu variațiuni, Scherzo — toate cu o muzică de rară inspirație. Fantezia compozitorului se detașează în fiecare dintre cele șapte părți ale lucrării, în organizarea și varietatea conținului lor (remarcabil fiind faptul că un Scherzo — partea a V-a — înlocuiește cel de al doilea Menuet din concepția Divertismentului tradițional), în intervențiile solistice din care nu lipsesc dificultăți tehnice și tendințe concertante, în frumusețea melodică cu inflexiuni desprinse din muzica ținutului renan natal, în dinamismul ritmic și cu deosebire în tratarea celor șapte instrumente de natură atât de diferită. Este lucrarea care a cunoscut de la început un răsunător succes, răspândindu-se pretutindeni și cucerind o popularitate ce-l va nemulțumi curând pe compozitorul-simfonist, creator al unui stil dramatic în care nu mai puteau fi întrevăzute urmele trăsăturilor de divertisment specifice acestei celebre creații.

Cu această realizare și cu *Sonata în fa major* pentru pian și corn (op. 17), compusă tot în anul 1800, se încheie contribuția beethoveniană din literatura muzicii de cameră pentru instrumente de suflat.

Scanned with OKEN Scanner

5. Creația de trio-uri

Influența genurilor de divertisment care a dominat asupra creației beethoveniene dedicată instrumentelor de suflat a marcat și primele lucrări pentru clasicul terțet de coarde (vioară, violă și violoncel), așa cum reflectă construcția în șase părți a *Trio*-ului în mi bemol major (op. 3) pe succesiunea Allegro, Andante, Menuet I, Adagio, Menuet II, Final — compus în 1796 — sau concepția în opt părți a *Serenadei în re major* (op. 8), compusă în anul imediat următor (1797). Dar paralel cu experimentele făcute în muzica acestor creații cu caracter „divertimento", tânărul Beethoven și-a încercat forța creatoare și în forma complexă a sonatei, cu mult mai apropiată de specificul său temperamental, plămădit din confruntări și întrepătrunderi de sentimente. Vehemența și gingășia, răzvrătirea și resemnarea încep să-și găsească întruchiparea în dramatismul și lirismul creației sale o dată cu primele opusuri, așa cum se poate urmări în muzica *Trio*-urilor *op. 1* și a *Sonatelor op. 2.* Forma de sonată, sprijinită pe dualism tematic și tonal, având o conducere ce urmărește o anumită tehnică dezvoltatoare, devine matca în care compozitorul își va turna muzica primelor părți ale lucrărilor sale camerale și simfonice, formă ce va fi aleasă uneori și pentru alte mișcări ale ciclului, cu deosebire în cazurile în care centrul de greutate al fondului emoțional va fi deplasat în desfășurarea lor. Varietatea cu care se vor înfrunta și se vor transforma ideile în cadrul acestei forme de-a lungul șirului de creații beethoveniene va fi uluitoare. Începuturile evoluției ei sunt dominate de formula trio-ului instrumental, așa cum apare înregistrat în lista de opusuri (op. 1 — cuprinzând un grup de trei *Trio*-uri); op. 3; op. 8; op. 9 (din nou un grup de trei *Trio*-uri), creații ce coincid cu perioada primilor ani trăiți de compozitor la Viena (1793—1798). În realizarea acestor lucrări este reflectată persistența unor eforturi creatoare pentru a putea fi rezolvată problema pusă de fuziunea mijloacelor de expresivitate proprii celor trei instrumente din componența formației. Asemenea investigații, evidente și în lucrări neintegrate în lista de opusuri, ca și în lucrările pentru instrumente de suflat, menționate anterior, sunt deosebit de importante în drumul compozitorului către cucerirea unui limbaj muzical prin care să-și poată întruchipa ideile și sentimentele în creația sa camerală. Suflul nou beethovenian poate fi surprins din primul grup de *Trio*-uri *cu pian* (op. 1)

Scanned with OKEN Scanner

în *mi bemol major* (nr. 1), în *sol major* (nr. 2) și în *do minor* (nr. 3), compus în anii 1793–'94. În factura melodică a primelor părți (în formă de sonată) se impune alcătuirea ei din secventarea succesivă a unor celule motivice, a căror detașare va conduce la un specific dinamism în secțiunea dezvoltatoare. Survin, în același timp, arcuiri cantabile – cu deosebire în părțile lente – care anunță sublimul poetic din numeroase pagini lirice ale viitoarelor creații. Și tradiționala formă a „temei cu variațiuni" prinde contururi noi (ex. partea lentă din *Trio*-ul *în do minor),* diferitele ipostaze ale temei de bază nemairezultând din contribuții ornamentale, ci prezentând varietate de fond, de caracter. Scherzo-ul se impune de la început ca atitudine specific beethoveniană în concepția conținutului unei lucrări gândită în ciclu de mișcări, atitudine cu implicații și în Finaluri – când unele întunecimi ale vechilor conflicte se înseninează în trama muzicală pentru a întări valoarea concluziei afirmative. În ceea ce privește componența timbrală, *Trio*-urile *op. 1* aparțin stadiului de căutări în realizarea dublului aspect al procesului de „concertare". Pe de o parte cel al contribuției închegate la desfășurarea muzicii, pe de alta – al reliefurilor solistice. Se simte tendința de echilibrare a rolului celor trei voci din componența sonoră și strădania pianistului (care a anticipat arta compozitorului) de a cuprinde tot ceea ce strunele instrumentelor de coarde pot oferi procesului de expresivitate. În acest sens, al organicității sonore și al căutărilor febrile în domeniul expresivității instrumentale, un loc remarcabil îl are creația celor trei *Trio*-uri *pentru instrumente de coarde* (op. 9), compuse în 1796. Conținutul și organizarea lor pe plan arhitectural, stilul și scriitura muzicii din partiturile acestor trei Trio-uri (în sol major, re major și do minor) se detașează total de influența muzicii de divertisment. Mai mult decât atât, valoarea lor o egalează și, în unele privințe, o întrece pe cea a primelor *Cvartete de coarde (op. 18).* O impresionantă înrudire există între *Trio*-ul *op. 9, nr. 3* și *Cvartetul op. 18, nr. 4* – amândouă gândite în coloritul tonal do minor – atât în ceea ce privește specificul patetism beethovenian, cât și în factura sudată a vocilor ce contribuie la dezvăluirea lui.

În următoarele Trio-uri – din nou cu pian – Beethoven devine stăpân deplin pe mijloacele de realizare a expresivității genului cameral. După marea probă care fusese dată în *Cvartetele Razumovski* (1805–1806), *Trio*-ul *în re major* (op. 70, nr. 1) și *Trio*-ul *în mi bemol*

major (op. 70, nr. 2), datând din anul 1808, se impun ca noi modele de măiestrie. Dar cu toată arta pe care o ilustrează sudura triplei contribuții timbrale (și în acest sens Beethoven creează momente cu totul remarcabile în secțiunile dezvoltatoare ale primelor părți din ambele lucrări) și cu toată splendoarea imaginilor lirice din părțile lente (cu deosebire în celebrul „Largo assai ed espressivo" din *Trio în re major),* marea demonstrație de artă în genul trio-ului pentru pian, vioară și violoncel o va face Beethoven trei ani mai târziu, în anul 1811, când va compune *Trio*-ul *cu pian în si bemol major* (op. 97). Cunoscut sub denumirea de *Trio*-ul *arhiducelui* (lucrarea fiind dedicată de Beethoven elevului său – arhiducele Rudolph), această creație pare a aduce împlinirea drumului de căutări, plasându-se în rândul celor mai valoroase compoziții din literatura genului. Ideea – conducerea și reliefarea ei – supune cu permanentă autoritate întreg arsenalul mijloacelor de expresie. Acest țel explică și plasarea centrului de greutate al muzicii în desfășurarea variațiunilor din partea a treia (Andante cantabile), o progresie expresivă realizată cu măiestrie filigranatică. Profunzimea acestui moment de meditație este reliefată și de faptul că în jurul lui muzica pulsează în mișcări Allegro, fiecare dintre acestea având un caracter specific: jovial – prima parte; cu o muzică împletită din nuanțe de umor și de mister – în Scherzo; complex, cu tendința de cucerire și încununare a ideii de bine și de armonie – în Final. O idee la care se ajunge pe căile unei fantezii inepuizabile pe plan melodic, ritmic, armonic, într-o arcuire monumentală pe plan arhitectural. Cu aceste calități de originalitate, *Trio*-ul *în si bemol major* rămâne un principal model pentru realizările romantice, începând cu cele ale lui Schubert și terminând cu cele ale lui Brahms.

Șirul celor șase trio-uri cu pian învestite cu număr de opus este încadrat de două lucrări rămase în afara listei: un *Trio în mi bemol major,* compus în jurul anului 1792 (deci un an înainte de *Trio*-urile *op. 1*) și un *Trio în si bemol major,* compus în 1812 (deci un an mai târziu față de *Trio*-ul *arhiducelui op. 97).* Forma monopartită a celui din urmă pare a fi justificată de dedicația lucrării: „Fur meine kleine Freundin Maxe Brentano zu ihrer Aufmunterung im Klavierspielen" – deci o creație gândită pentru „înviorarea" artei unei mici pianiste. Un grup de *14 Variationen fur Klaviertrio* (op. 44) întregește tabloul creației beethoveniene pentru această clasică formație interpretativă – pian, vioară, violoncel – a muzicii de cameră.

Scanned with OKEN Scanner

6. Creația de cvintete

În ceea ce privește creația pentru cvintet de interpreți, aceasta este mai puțin reprezentativă pentru evoluția artistică a marelui compozitor de creații camerale. Cele două *Cvintete pentru coarde* (două viori, două viole și violoncel) înregistrate ca op. 4 și op. 104 sunt de fapt versiuni noi ale unor lucrări bine cunoscute: primul (în si bemol major) – al *Octetului pentru suflători* (înregistrat la op. 103, dar datând din 1792); al doilea – *Cvintetul în do minor* – amplificarea muzicii din *Trio*-ul *cu pian opus 1, nr. 3.* Doar *Cvintetul în do major* op. 29 (compus în 1801–1802) și *Fuga în mișcarea Allegretto în re major* pentru aceeași formație de coarde (compusă mult mai târziu, în 1817) figurează ca lucrări originale. Adăugând la acestea *Cvintetul în mi bemol major pentru pian și suflători* – amintit în prezentarea creației pentru instrumente de suflat – se poate deduce cu ușurință interesul restrâns pe care Beethoven l-a avut pentru creația cvintetului cameral, în care va excela Franz Schubert, contemporanul său mai tânăr.

Genul care va ilustra cel mai desăvârșit evoluția lui Beethoven în perioada maturității sale creatoare (1800–1826) va fi cel al cvartetului de coarde. Asemenea sonatelor pentru pian și în continuarea acestora, șirul celor 16 creații în acest gen vor oglindi un proces de gândire neobișnuit de grav, proces cu implicații directe în coordonatele de exprimare și de scriitură ale muzicii camerale.

7. Cvartetele de coarde

Considerând cvartetul ca una dintre cele mai înalte forme de organizare a gândirii muzicale, Beethoven a aspirat către acest gen încă din prima tinerețe. De altfel, șirul celor 16 cvartete pe care le va compune până în ultimul an al vieții rămâne poate cea mai grăitoare dintre mărturiile artistice lăsate, iar căutările și soluțiile din evoluția lor ating culmi ce nu au fost cucerite încă. Sunt înălțimi care încununează realizările marilor clasici înaintași și care vor domina cu autoritate întreaga evoluție a cvartetului romantic.

Iată-l deci pe artistul de 15 ani – era prin anul 1785 – încercându-și forțele în forma acestui ansamblu cameral (trei cvartete pentru pian,

Scanned with OKEN Scanner

vioară, violă și violoncel), moment în care pianistul strălucitor de pe atunci nu s-a putut detașa de instrumentul pe care era stăpân, acordându-i o categorică forță diriguitoare. Viziunea pianistică îi va conduce și creația primelor trio-uri sau duo-uri pian-corzi, până când tânărul compozitor va surprinde îngrădirea ei. Sunt ultimii ani ai secolului al XVIII-lea, ani în care Beethoven se dedică unei impresionante munci de pătrundere în cunoașterea diferitelor particularități ale scriiturii ce este proprie fiecărui gen și fiecărui ansamblu cameral (de suflat, de coarde, mixt). Când el se stabilește la Viena (1792), metropola austriacă reprezenta nu numai locul în care se plămădiseră capodoperele genurilor camerale, dar și cel în care publicul devenise cunoscător și profund admirator al lor. Nu va trece mult și Beethoven va dărui acestui public un mănunchi de șase cvartete de coarde, *Cvartetele opus 18,* lucrări ce-i vor oglindi munca și geniul. Cu acest grup de lucrări începe de fapt marea demonstrație de soluții pe care compozitorul le-a dat problemelor de limbaj cvartetistic.

Ceea ce se impune a fi precizat de la bun început este faptul că, spre deosebire de sonate – gen care apare presărat permanent în evoluția creatoare beethoveniană –, cvartetele de coarde apar doar în trei etape ale vieții compozitorului, anume între anii 1798–1800 (6 *Cvartete* op. 18), 1805–1806 (*Cvartetele Razumovski, Cvartetul Harpelor, Cvartetul Serioso*) și 1822–1826 (ultimele șase cvartete). Fiecare dintre aceste trei valuri de creații ilustrează o anumită treaptă cucerită de compozitor, precum și o anumită vibrație interioară a sa, de fiecare dată predominant romantică. Această vibrație – și nu intenția de originalitate – i-a condus pana la îndrăzneli transformatoare, la unele soluții stilistice și de arhitectură ce apar o dată cu primele cvartete. Influențele gândirii lui Haydn, ca și cele ale sensibilității mozartiene apar încă evidente. Dar peste amprenta lor se simte intervenția unor simțăminte ce imprimă trăsături noi vocabularului artistic. Intensitatea lor se remarcă în primul cvartet (în fa major), culminează în cel de al patrulea (do minor) și încheie muzica ultimului (si bemol major), oglindind frământările unui muzician de geniu amenințat de pierderea auzului, sau poate ale îndrăgostitului prea puțin și prea rar înțeles.

Privit în ansamblu, grupul *Cvartetelor de coarde* op. 18 – dedicate prințului Lobkowitz – apare deosebit de unitar. Cu excepția cvartetului nr. 4 (în do minor) toate sunt în tonalitate majoră (fa, sol, re, do, la,

Scanned with OKEN Scanner

si bemol), înrudindu se prin verva lor cuceritoare și, mai ales, prin concepția cu care sunt tratate cele patru instrumente a căror individualitate începe să fie echilibrat integrată în fluența discursului muzical. Chiar dacă mai persistă reminiscențe din stilul „divertimento" sau din procedeele pianistice (uneori în rolul acordat vocii superioare, alteori în anumite formule acompaniatoare), acestea sunt învinse de marea artă a conducerii travaliului motivic sau de cea a tendințelor de polifonizare a scriiturii. Este desigur rezultatul muncii sale de pătrundere în cunoașterea tinerei literaturi a genului, din care se detașează ultimele creații mozartiene, care s-au dovedit a fi fost și pentru Joseph Haydn, „părintele cvartetului clasic", adevărate îndreptare.

Ordinea în care se prezintă astăzi *Cvartetele op. 18* nu este cea în care au fost compuse. Din caietele de schițe rămase de la compozitor rezultă că în anul 1798 el a început creația *Cvartetului în re major* (op. 18, nr. 3). Este lucrarea în care se simte cel mai mult legătura cu spiritul seninătății mozartiene. O îndepărtare de concepția tradiției poate fi atribuită muzicii din partea a treia, când în locul menuetului Beethoven creează o pagină de tranziție către Final, realizând un delicat contrast de expresie între sectiunea mediană a formei (intitulată „minore") și secțiunile ei extreme („maggiore") — ceea ce deocamdată nu înseamnă o detașare categorică de farmecul vechiului dans de salon, dar nici cutezanța de a fi introdus un Scherzo în concepția cvartetului. Pasul înainte îl va face *Cvartetul în fa major,* cel pe care compozitorul însuși îl va declara (în cea de a doua ediție[25]) potrivit pentru a deschide șirul *Cvartetelor op. 18.* Este lucrarea în care se afirmă o puternică personalitate artistică și aceasta nu numai pentru că în desfășurarea muzicii este părăsită influența stilului de „divertimento" (Menuetul fiind de data aceasta înlocuit cu un Scherzo), dar mai ales prin concepția dinamicii muzicale. Arta travaliului motivic, cu multiplele ei posibilități de variere melodică și ritmică, la care se adaugă largile modalități de încordare armonică și îmbinare polifonică, își impune de la început forța dezvoltatoare. Beethoven pornește muzica (partea întâi — Allegro con brio, în formă de sonată) pe un motiv în care concentrează esența

25 Prima ediție a apărut împărtită în două părti egale, trei cvartete (în re major, fa major și sol major) în luna mai a anului 1801, următoarele trei (în la major, si bemol major si do minor) în luna octombrie 1801.

Scanned with OKEN Scanner

gândirii sale muzicale, evoluată apoi într-un permanent proces de metamorfozare. Dacă muzica acestei prime părți solicită și încântă virtuozitatea celor patru interpreți, următoarea mișcare — Adagio affettuoso ed appassionato — dureroasă și profundă, le solicită cu deosebire sensibilitatea. Fie că a fost inspirată de scena finală a tragediei shakespeareiene *Romeo și Julieta* (după cum relatează Amenda într-una din scrisorile sale adresate lui Wiedmann), fie că a izvorât din pasiunea compozitorului pentru Giulietta Guicciardi (după interpretările altor comentatori contemporani cu Beethoven), intensitatea sentimentului de dragoste și de durere este ilustrată copleșitor. Muzica pornește pe unduirea melodioasă a viorii prime (re minor), sprijinindu-se pe pulsația stinsă (pianissimo) a unui acompaniament de acorduri în optimi. Ea este condusă (în aceeași construcție a formei de sonată, ca și în prima parte) spre o tensiune dramatică impresionantă. Peste o târzie și trecătoare luminozitate (Repriza — re major), care pare a sugera eternitatea sentimentului de iubire, se va așterne neînduplecat și trist gândul despărțirii de făptura iubită, sau poate de frumusețile vieții (Coda — re minor). „Voluptate a durerii" — cum a apreciat Edouard Herriot această pagină a lucrării[26], sau „comoară a *Cvartetului op. 18, nr. 1*" (Wilhelm Berger)[27], acest Adagio cuprinde una dintre cele mai caracteristici trăsături ale omului și artistului Beethoven, mereu descumpănit de dezacordul existent între sentimentele sale și realitate.

În următoarea parte (Scherzo, Allegro molto) în care Menuetul este părăsit, se remarcă din nou arta prelucrării motivice, după cum în Final (în forma Rondo-Sonată) se impune harul compozitorului de a polifoniza un subiect muzical, așa cum apare în episodul fugato, care imprimă puritate și voioșie concluziei muzicale.

În *Cvartetul în sol major* (op. 18, nr. 2) Beethoven pare a fi fost cucerit de strălucirea saloanelor vieneze în care era mereu invitat și mult prețuit. Lucrarea e cunoscută sub denumirea de *Komplimentierquartett* (Cvartetul reverențelor) după factura temei principale a primei părți care „are, într-adevăr, ceva din aerul unei reverențe, cu acea plecăciune pe un șir de note coborâte în cascade și apoi cu redresarea pe aceeași

26 Edouard Herriot: *La vie de Beethoven*, Paris, 1929, p. 96.
27 Wilhelm Berger: *Cvartetele de coarde de la Haydn la Debussy*, București, Ed. Muzicală, 1970, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

formulă ritmică, arcuită în sus" — așa cum descrie cu plasticitate compozitorul Tudor Ciortea[28] conturul și caracterul acestei teme. Și totuși, peste acest val de „reverențe" nu întârzie să se manifeste și specificul energic al spiritului beethovenian, așa cum apare în stilul fugato din secțiunea dezvoltatoare a formei de sonată a acestei părți, în viziunea compozitorului asupra muzicii din repriză (sensibil lărgită cu elemente dezvoltatoare) sau în ingenioasa Coda, cuprinzând intervenția unor ezitări ce tind spre ultimul gest de reverențioasă plecăciune. Deși amintirea stilului rococo plutește și peste părțile următoare (Adagio cantabile, Scherzo, Final), pana lui Beethoven își înscrie prezența în fiecare dintre aceste acte ale ciclului de cvartet. Astfel, desfășurarea muzicii lente — nobilă și gravă — este fugar întretăiată în secțiunea ei mediană de un surprinzător Allegro, asemenea unui val de mister care, nu peste multă vreme, va face farmecul unora din Scherzo-urile scrise de Brahms. În muzica din Scherzo (Allegro) și Final (Allegro molto, quasi presto) poate fi surprinsă prezența unor elemente motivice aparținând ideilor muzicale desfășurate în părțile anterioare, ceea ce atestă căutările compozitorului în aspirația lui de a găsi căi de sudură ciclică. Deși mai puțin beethovenian — în ceea ce privește substanța — *Cvartetul în sol major* a încântat mereu și continuă să-i încânte pe iubitorii de muzică prin frumusețea și seninătatea muzicii lui, o muzică ce reflectă cu claritate dispoziția sufletească pe care compozitorul și strălucitorul pianist renan o trăia în ambianța vieneză. Stimulat de prețuirea cu care era înconjurat în saloanele melomanilor aristocrați, Beethoven a compus și *Cvartetul în la major* (op. 18, nr.5) deosebit de fidel tradiției. O primă parte, menținută într-o stare emoțională vioaie, senină, fără învolburări; un „Menuetto" (partea a doua) — ca reminiscență clară a gustului aristocratic — și un „Andante cantabile" (partea a treia) alcătuit din șase variații pe o temă inspirată de un cântec popular german (notat „pastorale" într-unul din carnetele compozitorului) conduc la un Allegro (partea a patra), moment în care intervine îndrăzneala fanteziei beethoveniene. Pe principiile specifice formei de sonată începe să se desfășoare un discurs muzical liber polifonizat, realizându-se astfel o sinteză atât pe plan stilistic, cât și pe plan arhitectural. Importanța pe care o cucerește simpla celulă motivică din ale cărei secvențe izvorăște treptat linia

28. Tudor Ciortea: *Cvartetele de Beethoven*, Editura Muzicală, București, 1968, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

temei principale (procedeu folosit, de altfel, și în debutul primei părți), la care se adaugă măiestria prelucrării acestuia până la declanșarea unei ipostaze noi (ce nu va întruchipa altceva decât substanța temei secundare a formei de sonată), este de o deosebită însemnătate din punct de vedere istoric. Se prefigurează astfel și în cadrele acestei lucrări – poate cea mai senină și mai apropiată de moștenirea tradiției – trăsături ce anunță complexitatea stilului din cvartetele pe care Beethoven le va compune către sfârșitul vieții.

Din șirul acestui prim mănunchi de cvartete, mai tipic specificului beethovenian este *Cvartetul în do minor* (op. 18, nr. 4), o lucrare care reflectă cu evidență descumpănirea sufletească trăită de compozitor în acea vreme. Muzica lui începe cu o temă răscolitoare intonată de vioara primă prin înaintări ce creează tensiuni crescânde pe întinsul unui ambitus neobișnuit de mare (aproape trei octave). Substanța ei profund dramatică se înfruntă cu seninătatea cantabilă a temei secundare din forma de sonată (Partea întâi – Allegro ma non tanto). Aparent, nimic nou în ceea ce privește concepția formei. Dar analizând structura celor două teme și, în continuare, contribuția lor la evoluția muzicii, poate fi surprinsă atât unitatea ce prezintă aceste două idei de bază ale lucrării (cea de a doua având elemente tematice din prima), cât și rolul important pe care îl cucerește tema secundă în dinamica secțiunii dezvoltatoare. Frământările grave se impun deci de la bun început, dezvăluind deprimarea și înverșunarea artistului din ce în ce mai necruțător amenințat de pierderea auzului.

În partea următoare surprinde faptul că indicația de mișcare (Andante scherzoso quasi allegretto) este precedată de titlul „Scherzo". Trebuie însă precizat că nu e vorba de plasarea unui Scherzo în cea de a doua parte a ciclului cvadripartit (așa cum va fi în *Simfonia a IX-a*), ci de o parte lentă menită să creeze un puternic contrast cu fondul emoțional și cu stilul omofon al mișcărilor învecinate. Este o pagină meditativă a cărei luminozitate tonală (do major) și scriitură polifonică dau un deosebit relief și farmec clasic-cameral muzicii, în ansamblul acestei lucrări poetic-romantice. Tendința de obiectivizare a gândirii este totuși subtil continuată, dar nu prin măiestria polifonizării sonore, ci prin unele modalități artistice de obârșie populară. În Menuetul ce urmează (partea a treia – Allegretto) și în Rondo-ul final (partea a patra – Allegro) – ambele părți înrudite cu prima parte prin tonalitate și

stil omofon – pot fi remarcate pulsații ritmice de dans popular (cum ar fi în Trio din secțiunea mediană a Menuetului, amintind vechiul „Ländler"), în desfășurarea refrenului din forma de Rondo final, ca și în unele formule de acompaniament menținute deliberat în simplitatea lor specifică. Și, dacă în muzica acestor ultime două părți survin și momente ce amintesc învolburările sau elanurile patetice din prima parte (accente și sincope ritmice, modulații cromatice, contraste între specificul emoțional al ideilor muzicale etc.), umbrele lor sunt curând învinse, „do majorul" luminos făcându-și loc cu începutul (cupletul II) și încheind în fortissimo întreaga muzică.

În ultimul cvartet al grupului – *Cvartetul în si bemol major* (op. 18, nr. 6) se impune din nou specifica dualitate clasic-romantică beethoveniană. Legătura cu gândirea lui Haydn o face în primul rând substanța muzicii; plină de vervă și de prospețime – în prima parte (Allegro con brio); duios visătoare – în partea lentă (Adagio ma non troppo); sclipitoare, izvorâtă din seva dansului popular în ultimele două părți (Scherzo și Rondo final). Dar între aceste două ultime mișcări intervine un episod lent pe care Beethoven îl intitulează „La malinconia". O „melancolie" detașată de îngrădirea ținutei clasice, o adevărată mărturisire muzicală desprinsă din profunzimile unui suflet chinuit. „Questo pezzo si deve trattare colla piu gran'delicatezza" precizează compozitorul alături de titlul programatic dat acestui episod, atrăgând atenția interpreților asupra naturii lui subiective. Sensurile triste pe care le poartă nu cedează ușor, ele se insinuează și în desfășurarea muzicii din Rondo-ul final (cu dimensiuni din ce în ce mai restrânse), creând contraste tulburătoare până la ultima pagină a lucrării. S-ar putea ca tocmai asemenea îndrăzneală creatoare să fi decis compozitorul a plasa acest cvartet la sfârșitul grupului op. 18 (după ce în ediția primă din toamna anului 1801 figura ca al cincilea). Era conștiința individualității sale artistice, hrănită de marile modele clasice, dar vibrând din ce în ce mai mult pe propriile coarde. În matca echilibrată a formei tradiționale, Beethoven toarnă un conținut confesiv, pe care simte nevoia să-l reliefeze prin titlu, moment ce apare ca punte între factura clasică și cea romantică din evoluția istorică a cvartetului de coarde.

Cinci ani mai târziu (în 1806) Beethoven va compune un nou grup de cvartete de coarde: *Cvartetul în fa major, Cvartetul în mi minor* și *Cvartetul în do major,* înregistrate în lista de opusuri la numărul 59.

Scanned with OKEN Scanner

Ele s-au făcut cunoscute sub denumirea de *Cvartetele Razumovski,* după numele ambasadorului Rusiei de la Viena, care i le comandase și căruia i-au fost dedicate.

Anii care despart creația și apariția celor două cicluri de cvartete (op. 18 și op. 59) au fost marcați de evenimente deosebit de grave în viața compozitorului. „Testamentul de la Heiligenstadt" adresat fraților săi și, prin ei, omenirii întregi, transmite direct starea de prăbușire sufletească trăită în anul 1802, când începe să piardă orice speranță în revenirea auzului. Și totuși creația anilor următori (printre care *Simfonia Eroica,* sonatele *Kreutzer, Waldstein, Appassionata,* opera *Fidelio*) rămâne mărturia unei atitudini pline de dârzenie față de obstacolele ce amenință viața, un adevărat răspuns dat de artist loviturilor primite sau celor ce întunecau istoria Europei în acea perioadă de ascensiune napoleoniană.

Pe plan componistic, ne găsim în fața unor partituri ce aparțin compozitorului matur, detașat de influențele minunatelor modele lăsate de Haydn și Mozart. „Eroicul" beethovenian se impune cu forță și în domeniul muzicii de cameră, cele trei cvartete op. 59 impresionând prin monumentalitatea lor arhitecturală, prin amplitudinea sonorității lor orchestrale, prin caracterul lor simfonic. Ideile se înfruntă pe suprafețe mari în interiorul unei părți, iar sensurile lor sunt dezbătute în atmosfera variată a muzicii din cele patru mișcări ale ciclului, de fiecare dată încrederea în forța binelui impunându-se cu o amploare expresivă nemaiîntâlnită în istoria muzicii de cameră. Asemenea conținut izvorât din suferință – subiectivă sau obiectivă – nu mai putea fi transmis prin limpezimea limbajului clasic, cel care fusese caracteristic pentru concepția *Cvartetelor* op. 18. Survin înnoiri stilistice ce derutează unele procese de analiză ale aspectelor lor tehnice, mai ales ale celor din domeniul arhitectural. Un exemplu în acest sens îl constituie *Cvartetul în fa major* (op. 59, nr. 1) în care forma de sonată, specifică de obicei pentru prima parte a ciclului cvadripartit, se impune și în următoarele mișcări, prinzând pe rând caracter de scherzo, de artă variațională de rondo. Asemenea îmbinare de forme apare ca rezultat firesc al contrastelor puternice existente în substanța fiecărui act în parte, așa cum este umorul și melancolia în partea a doua (Allegretto vivace e sempre scherzando); dramatismul intens și speranța – în partea a treia (Adagio molto e mesto); exuberanța dominantă în Final, dar întretăiată

către sfârșit de amintirea unui sentiment trist (scurtul fragment „Adagio ma non troppo").

Remarcabile sunt, din punct de vedere al noului stilistic, reliefurile tematice ample din muzica acestui prim cvartet din ciclul op. 59, așa cum se impune de la început în tema principală a formei de sonată, desfășurată pe 19 măsuri și pe un ambitus de patru octave. Opoziția ei cu tema secundară conduce la încleștări dramatice de-a lungul unei dezvoltări neobișnuit de întinse ca dimensiune (de 2–3 ori mai mare decât secțiunea expozitivă).

Nu poate fi trecut cu vederea nici rolul pe care îl cunoaște violoncelul în această creație camerală. Prim-purtător al temei principale din partea întâi, el va ataca și muzica Scherzo-ului printr-o formulă ritmică intonată pe aceeași notă (si bemol) timp de patru măsuri și tot lui i se va atribui prima prezentare a „temei ruse" din Allegro final (denumirea de „Theme russe" – fixată de compozitor în partitură – fiind o temă desprinsă dintr-o colecție de cântece populare alcătuită de Ivan Praci, pusă la dispoziție lui de contele Razumovski).

Din complexitatea muzicii *Cvartetului în fa major* a ciclului op. 59 se detașează ca profunzime muzica părții lente, un Adagio de o inspirație înălțătoare. Gradația cu care este dezvăluită suferința – de la cantilena largă a viorii (preluată de violoncel) până la insinuarea unui șir de motive scurte, sugerând suspine ce nu pot fi stăvilite, este impresionantă. Faptul că Beethoven plasează de data aceasta desfășurarea muzicii lente în partea a treia (deci între cea cu caracter „sempre scherzando" și iureșul veseliei finale) reflectă intenția compozitorului de a reliefa, prin contrast, intensitatea sentimentului de durere. De altfel, cu același procedeu se încheie și întreaga lucrare, fugitivul fragment „Adagio ma non troppo" întrerupând brusc – așa cum s-a menționat și anterior – verva muzicii, când „tema rusă" este cântată în piano, cu o desfășurare rărită.

Pe întindere mai mare apare elementul confesiv în cel de al doilea cvartet, *Cvartetul în mi minor* op. 59, nr. 2), în care zbuciumul sufletesc din prima parte (Allegro, în formă de sonată) își găsește rezolvarea în meditația profundă ce se degajă din muzica părții a doua (Adagio molto), o muzică ce trebuie cântată – cere Beethoven – „con molto di sentimento". Asemănarea dintre frământările prin care a trecut compozitorul cu ani în urmă, când a compus „Malinconia" ce preludia

Scanned with OKEN Scanner

finalul *Cvartetului în si bemol major* din ciclul op. 18 și cele ce au inspirat muzica acestui Adagio, este evidentă. Pe atunci, când în sufletul compozitorului mai dăinuia speranța însănătoșirii, simțământul melancoliei – pe care îl cerea interpretat „colla piu gran'delicatezza" – îi umbrea trecător elanurile înaripate. Acum durerea este gravă, muzica ce o ilustrează se apropie de profunzimea unei rugăciuni, ea trebuie cântată „con molto di sentimento". Puritatea melodiei principale a formei de sonată, desfășurată cu simplitate de coral pe arc de cvintă și de sonoritate piano-forte-piano, este continuată în expresivitatea temei secundare, alcătuind o țesătură muzicală ce înscrie în literatura camerală una dintre marile ei pagini lirice.

Dacă fondul subiectiv al acestui Adagio este o continuare și un punct de sprijin pentru frământările ce au declanșat muzica primei părți, Scherzo-ul (partea a treia – Allegretto) aduce o tendință de obiectivizare prin caracterul de dans al muzicii. Inventivitatea lui ritmică a creat derută în analiza unor muzicieni de renume (printre care și Vincent d'Indy), ca și intercalarea unei noi „teme ruse" în secțiunea lui mediană (intitulată „Maggiore"). Este o temă desprinsă dintr-un cântec de slavă aflat în aceeași culegere făcută de Praci, temă ce îl va inspira în curând și pe Mussorgski (în scena încoronării din opera *Boris Godunov).* Beethoven o folosește ca subiect pentru o construcție polifonică (mi major), creând un puternic contrast atât cu conținutul subiectiv al primelor părți din cvartet, cât și cu factura secțiunilor învecinate din forma A-B-A (mi minor). Funcțiunea acestui „intermezzo" este adâncită în Final (partea a patra – Presto), una dintre cele mai viguroase concluzii muzicale pe care le are creația camerală beethoveniană. Tonalitatea do major pe care este structurată tema refren (din forma rondo-sonată) într-o creație terminată în tonalitatea mi minor (tonalitatea de bază a lucrării) reflectă cu claritate intenția compozitorului de a fixa ideea de forță, de triumf, idee care începuse în secțiunea mediană a Scherzo-ului (în Trio) și se impune cu impetuozitate în Rondo-ul final. Și dacă prin această unitate de fond Beethoven duce mai departe principiul clasic de a impune treptat triumful binelui, în legătura surprinsă între începutul și sfârșitul acestei creații poate fi întrevăzută și latura romantică a gândirii beethoveniene. Pentru că amintirea amărăciunilor care au deschis muzica plutește în Final, așa cum reflectă permanenta încercare de insinuare a tonalității mi minor, sau opoziția intensităților sonore

Scanned with OKEN Scanner

și cufundarea pe care o aduce expresivitatea pauzelor generale (măsura a doua din prima parte; măsura 343 – în Final). Peste aceste pendulări însă eroicul beethovenian își spune ultimul cuvânt prin șirul de cadențe, prin forța acordurilor finale – aceleași ca și cele ale începutului –, adevărate coloane sonore ce par a străjui întreg cuprinsul muzical.

Urmează *Cvartetul în do major,* cel de al treilea cvartet *Razumovski.* Surprinde de la început introducerea lentă, procedeu pe care Beethoven nu l-a mai folosit în șirul celor opt cvartete pe care le compusese; surprinde și Menuetul din partea a treia – pagină de gen la care renunțase între timp, aceasta nemaifiind potrivită cu ideile pe care muzica sa le dezbătea. Dar nici una dintre cele două soluții alese pentru organizarea și exprimarea muzicii din noua creație nu are vreo nuanță convențională. În înlănțuirea de acorduri disonante din introducerea lentă (Andante con moto) a primei părți compozitorul readuce gândurile întunecate ce au zămislit primele două cvartete din ciclul „Razumovski", creându-se pe această cale o primă trăsătură de unitate a realizării lui. Intenția de a le însenina – despre care vorbește în primul rând tonalitatea do major – se conturează cu prima temă din „Allegro vivace" pe care vioara primă o improvizează pentru a pregăti explozia de luminozitate din expoziția formei de sonată. Și în revenirea sa la Menuet se poate întrevedea finalitatea de a opune umbrelor trecute bucuria de a trăi. Dar atmosfera plină de grație a vechiului dans este părăsită în secțiunea mediană a formei A-B-A. Un suflu viguros intervine în acest moment, căruia par a i se adăuga unele aluzii filozofice, așa cum survin în formula ritmică pe care vioara primă o marchează, anticipând sensurile fatidice ale celebrei formule ce va deschide muzica celei de a cincea simfonii beethoveniene, *Simfonia destinului.* Dar muzica Menuetului revine aducând grație și destindere. Este dansul admirat de Beethoven în saloanele Razumovski, dans la care va apela din nou peste câțiva ani pentru a da strălucire muzicii sale din cea de a opta simfonie.

Între prima și a treia parte – marcate amândouă de intenția compozitorului de a pregăti mesajul optimist al întregului ciclu „Razumovski" – are loc desfășurarea unei povestiri muzicale (Andante con motto quasi Allegretto). La nuanța epică – mai rar întâlnită în paginile creației beethoveniene – contribuie și acompaniamentul simplu, în pizzicati, al temei principale, amintind stilul vechilor rapsozi populari,

Scanned with OKEN Scanner

ca și inflexiunile modale ce apar presărate de-a lungul muzicii. Beethoven apelează și de data aceasta la principiile formei de sonată, pentru a opune sensurilor triste desprinse din caracterul narativ al primei teme, pe ritm de barcarolă, seninătatea temei secundare.

Pe substanța acestor prime trei acte, compozitorul înaintează către un deznodământ monumental ca amploare și ca valoare istorică, un Final care apare ca o încununare a întregului ciclu op. 59. Este o Fugă tipic beethoveniană, atât ca formă (construcția ei îmbinându-se cu cea de sonată), cât și ca stil (gândirea armonică suprapunându-se celei polifonice). Pe de altă parte, subiectul de Fugă (intonat în piano de violă) captează în desfășurarea lui motive cunoscute din muzica primelor părți, realizând prin această cuprinzătoare privire înapoi declanșarea unor dezbateri ce conduc la o concluzie impunătoare. Ca forță sintetizatoare — în ceea ce privește substanța și arhitectura acestei lucrări — Fuga finală a *Cvartetului în do major* din ciclul „Razumovski" depășește tot ce s-a compus în trecut. Mai mult decât atât, tensiunea și vigoarea desfășurării ei muzicale par a fi o punte către gândirea viitoarelor sale cvartete, din rândul cărora se va desprinde ca un astru Marea Fugă în si bemol major. Ne aflăm într-un moment de sinteză și de o cutezanță creatoare ce înfruntă legitățile componistice cu o conștiință certă a necesității și a valorii, o realizare ce încheie impunător atât muzica acestei creații, cât și pe cea a ciclului de trei cvartete ale anului 1806. Dar ceea ce pare a fi fost compus curgător, cu genială ușurință, se dovedește a fi rezultatul unei munci deosebit de grele și migăloase. Despre asemenea eforturi ne vorbesc numeroasele ștersături, cu reveniri și adaosuri, aflate în schițele rămase de la realizarea acestui ciclu op. 59, cu totul deosebite de limpezimea și cursivitatea celor ce aparțin primului ciclu op. 18. O muncă determinată de accentuarea caracterului simfonic (reflectat în tensiunea cu care se înfruntă ideile, în dinamica dezvoltatoare) și a unui specific caracter concertant (fiecare dintre cele patru instrumente fiind solicitate intens și cu important rol de răspundere în realizarea muzicii). Un unic țel conduce muzica acestei concluzii, cel de a impune principiul biruinței triumfătoare asupra marilor suferinți. Și s-ar putea închipui, oare, o mai mare suferință pentru un muzician de geniu decât cea de a-și pierde auzul? Într-o perioadă în care vechea suferință provocată de amenințare devine o realitate, Beethoven are forța lăuntrică de a imprima lucrărilor sale un uluitor eroism moral.

Scanned with OKEN Scanner

Vor trece două decenii până când Beethoven va compune din nou un grup de cvartete, perioadă în care compozitorul nu a încetat să dăruiască lumii monumentale creații simfonice și concertante, în alternanță permanentă cu pagini de inestimabilă valoare aparținând literaturii camerale. Din această ultimă categorie fac parte doar două cvartete de coarde, apărute răzleț, asemenea unor popasuri trecătoare: *Cvartetul în mi bemol major,* cunoscut sub denumirea de *Cvartetul Harpelor* (op. 74), compus în anul 1809; și *Cvartetul în fa minor* (*Cvartetul Serioso* — op. 95), compus în 1810.

În *Cvartetul în mi bemol major* Beethoven repetă încercarea făcută pentru prima oară în creația anterioară (în *Cvartetul în do major* — op. 59, nr. 3) de a preludia muzica primei părți (Allegro) cu o introducere lentă (Poco adagio). De data aceasta însă, realizarea ei depășește nu numai propria concepție, dar orice procedeu pregătitor făcut până atunci de înaintașii clasici. Pentru că în configurația melodico-ritmică a acestui fragment introductiv sunt de găsit germenii a numeroase idei cuprinse în desfășurarea muzicală a întregului cvartet. O concepție de unitate ce pare firească ascultătorului, dar care este rezultatul unei elaborări intense, ce poate fi descifrată doar într-un proces de analiză aprofundat. Nouă este și concepția dezvoltatoare din forma de sonată pe care este construită muzica primei părți, Beethoven renunțând pentru prima dată (în creația de cvartete) la înfruntările încleștate dintre elementele tematice, ceea ce l-a condus la prelungirea dezbaterilor în secțiunea finală (Coda).

Remarcabilă este și construcția arhitecturală din cea de a doua parte (Adagio, ma non troppo), pe linia unei concepții intermediare între principiile variației pe o temă și cele ale formei de rondo. Arta variațională beethoveniană începe să se manifeste tot mai personal, în sensul îndreptării către modalitatea unei diversificări continui a ideii muzicale de bază. De data aceasta gradația cu care sunt adăugate nuanțele de lirism până la elevația finală este impresionantă. Un furtunos și întins „Presto" (partea a treia), în al cărui centru (Trio) muzica se derulează „quasi prestissimo" și, în stil fugat, conduce fără oprire la ultima parte „Allegretto con variationi". Din nou deci arta variației pe o temă — de data aceasta în sfera seninului — manifestată pe calea unei polifonizări de o rară măiestrie (stil dominant, de altfel, de-a lungul întregii lucrări). Denumirea de *Cvartet al Harpelor* sub care a circulat până în zilele

Scanned with OKEN Scanner

noastre muzica acestei creații s-a datorat efectelor create de-a lungul primei părți de către notele ciupite („pizzicati") pe treptele arpegiului ascendent pe care pornește conturul temei principale a formei de sonată, efecte asemănătoare celor emise de harpă.

Spre deosebire de anonimatul care plutește asupra acestei denumiri, titlul următorului cvartet — *Cvartetul Serioso* — în *fa minor,* opus 95 — a fost înscris pe partitura manuscrisului de însăși mâna compozitorului. Dar principala deosebire dintre aceste două lucrări o determină conținutul lor emoțional. Dacă în *Cvartetul Harpelor* nu este loc pentru sentimentul suferinții (tristețea fiind oglindită trecător și cu o nobilă reținere în Adagio), muzica din *Cvartetul Serioso* este izvorâtă dintr-un tulburător dramatism. Biografii lui Beethoven justifică această prăbușire de la senin la suferință printr-o nouă decepție suferită de compozitor, așa cum rezultă din documentele acestei perioade, din care se desprinde un fragment edificator: „Vestea ta m-a prăbușit din zonele bucuriei din nou în adâncuri — scria compozitorul în vârstă de patruzeci de ani unui prieten care-i anunța refuzul Theresei Malfatti de a se căsători cu el. Trebuie să-mi caut din nou punctul de sprijin în sufletul meu, pentru că în afară nu este de aflat nici unul pentru mine. Prietenia și sentimentele inimii nu-mi rezervă decât răni... Sărmane Beethoven, pentru tine nu este nici o fericire în afara ta, trebuie să ți-o făurești tu, în totul, în tine...[29]"

Așadar, reapare zbuciumul lăuntric care declanșase cu câțiva ani în urmă muzica *Appassionatei.* Dar peste vehemența acestui zbucium răzbate încercarea de stăpânire dictată de plusul de înțelepciune cucerit de-a lungul vremii, după cum se face simțită și intervenția unei viziuni noi în evoluția stilistică. În primul rând poate fi remarcată o oarecare tendință spre conciziune, atât în ceea ce privește concepția tematică și cea a travaliului dezvoltator (care se extinde în schimb în secțiunile concluzive). Nu poate fi trecut cu vederea nici accentul pe care Beethoven începe să-l pună pe aspectul unității ciclice, a legăturii dintre profilul unor celule ce aparțin ideii de bază și desfășurarea ulterioară a muzicii, principiu care în viitoarele cvartete va evolua sub forma unor elaborări grandioase (acțiunea lui trecând și peste granițele unei singure

29 Romain Rolland: *Beethoven. Marile epoci creatoare. Ultimele cvartete.* Ed. Muzicală, București, 1966, p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

lucrări, cu manifestare a sensurilor lui în desfășurarea unor noi creații). Pentru viziunea arhitecturală a acestui cvartet, caracteristică este și menținerea mișcării repezi pe întinsul întregii lucrări, pe alternanța Allegro-Allegretto-Alegro-Allegretto, corespunzătoare unui dinamism continuu, construit pe confruntări aprigi între idei (energi-liric, categoric-evaziv, amenințător-suav etc.) și exprimat prin colaborarea compactă a tuturor mijloacelor de expresie. Din rândul acestora, deosebit rol expresiv apare în încordările existente în limbajul armonic, remarcabilă fiind și libertatea fanteziei din conducerea fugată a vocilor (frecvent solicitată în desfășurarea muzicii). Pauze, contraste dinamice bruște și variate efecte instrumentale intervin de-a lungul discursului muzical pentru a sublinia accentuarea tensiunii în cursul antagonic al ideilor, principiul contrastului puternic — alături de cel al unității — marcând compoziția până la ultima ei pagină.

Privind în ansamblu acest cuplu de cvartete izolat apărute, dar a căror creație a fost despărțită doar de trecerea unui an, se reliefează cu claritate rolul lor de tranziție către concepția ce va fi specifică ultimului grup de realizări în acest gen cameral, grup ce va plasa arta compozitorului într-o etapă ce aparține unui alt ev estetic.

S-ar mai putea remarca și faptul că determinismul biografic a operat asupra acestor două lucrări mai direct grăitor, fără urmele reținerii clasice: primul — senin și avântat (în tonalitatea *mi bemol major* în care compusese — în același an 1809 — muzica sonatei pentru pian *Les adieux*, oglindind simțământul dragostei împărtășite; al doilea — intens dramatic, în fa minor (tonalitate în care Beethoven compusese recent și muzica tragică a uverturii *Egmont*), reflectând zona întunecată a trăirilor sale. Este calea prin care compozitorul și-a dezvăluit pe larg „prăbușirea" pe care a trăit-o în luna mai a anului 1810 — „din zonele bucuriei din nou în adâncuri", așa cum mărturisea el pe atunci bunului său prieten prin cuvinte scrise. Vor trece patrusprezece ani buni până când el va mai reveni la dorința de a compune pentru cvartet de coarde.

„Sper că Apollo și Muzele nu mă vor lăsa încă să pier — va scrie Beethoven editorilor săi (frații Schott). Le mai sunt dator multe și, înainte de a coborî în Câmpiile Elisee, trebuie să mai las în urmă ceea ce spiritul îmi inspiră și-mi poruncește să împlinesc". În *Trio-ul în si bemol major* (op. 97) din anii 1811 părea a fi realizat o sinteză cuprinzătoare a diferitelor prefaceri ce le adusese în concepția stilistică a

muzicii de cameră; în prima dintre cele două *Sonate pentru pian și violoncel* (op. 102) din anul 1815 simțise nevoia să-și scuze derobările de la modelele tradiționale prin subtitlul „Freie Sonate". De altfel, despre libertățile mereu intervenite în limbajul său muzical vorbesc pe rând toate sonatele sale pentru pian,cu deosebire cele compuse între anii 1818–1822. Și iată că după acest șir de lucrări camerale, după ce *Marea Missă* și *Simfonia a IX-a* își spuseseră sublimul lor cuvânt în lumea muzicală a vremii, Beethoven continuă mărturisirile începute în scrisoarea adresată fraților Schott, fixând un simțământ deosebit de caracteristic pentru marii creatori: „Am impresia că de-abia am scris câteva note..." Cele „câteva note" însemnau deci întregul șir de creații ce i-au adus nemurirea, creații ce constituiau pentru el doar o temelie pe care se simțea dator să mai clădească „ceea ce spiritul îi poruncea să împlinească". Într-adevăr, Apollo și Muzele i-au mai îngăduit câțiva ani de viață „înainte de a coborî în Câmpiile Elisee", ani în care a compus un neprețuit grup de cinci cvartete de coarde, o culme neatinsă încă în istoria muzicii de cameră și în istoria genului pe care Beethoven îl părăsise cu patrusprezece ani în urmă.

Începutul îl face *Cvartetul în mi bemol major* (op. 127), considerat de majoritatea comentatorilor drept prolog al triadei centrale (compusă din *Cvartetele în la minor,* op. 132; în *si bemol major,* op. 130 și în *do diez minor,* op. 131[30] – în ordinea în care au fost create, ordine ce nu corespunde celei din lista de opusuri), triadă încununată de *Cvartetul în fa major* (op. 135) considerat la rândul lui drept epilog al grupului.

„Noul" adus de aceste lucrări nu este de găsit în conținutul lor emoțional. Beethoven, artistul care își încheiase de curând ultima simfonie cu *Oda bucuriei,* dezvăluind supremul său sentiment de încredere în fericirea ce o va aduce înfrățirea dintre oameni, rămâne același cântător al bucuriei de a trăi. „Noul" acestor ultime creații se manifestă în felul în care compozitorul își organizează desfășurarea gândului, în libertatea pe care o întronează în exprimarea lui, un „nou" ce fusese de fapt mereu întrezărit în concepția creațiilor sale. Arhitectura cvadripartită a ciclului clasic de sonată (de cvartet, de simfonie) nu-i

30 Primele trei cvartete (în mi bemol major, în la minor și în si bemol major) au fost dedicate principelui rus Nicolai Galitin, un admirator entuziast care i le comandase lui Beethoven din anul 1822.

Scanned with OKEN Scanner

mai poate îngrădi fantezia[31], după cum nici legitatea construcției formelor lui interioare (de sonată, de lied, de scherzo, de fugă, de rondo) nu mai înseamnă o stavilă în desfășurarea noii sale muzici. Beethoven nu părăsește aceste modele, dar le folosește amplificat sau eliptic și, mai ales, împletit, după necesitățile gândului care planează deasupra oricăror granițe. Polifonia este una din căile ce răspunde cu promptitudine punerii lui în partitură, așa cum se întâmplase și în ultima perioadă de creație din viața lui Mozart. La aceste trăsături în care se remarcă o privire înapoi spre ceea ce era caracteristic limbajului muzical preclasic (forma lărgită la cinci, șase și chiar șapte părți[32], îndreptarea spre stilul polifonic) se poate adăuga și apelarea la o structură modală (cea lidiană, în *Cvartetul în la minor),* precum și o accentuare a folosirii tehnicii variaționale, dusă la o supremă frumusețe în șirul acestor ultime cvartete. Stilul prin care artistul izolat de lumea înconjurătoare și adâncit în universul său interior năzuiește să redea sublimul simțămintelor sale începe să apară din ce în ce mai liber purtat de fantezie. Creația sa se sprijină în continuare pe modelele tradiției, dar se eliberează de îngrădirile împământenite în organizarea muzicii lor. Fie că reflectă meditația filozofică, fie că izvorăsc din farmecul naturii — din mijlocul căreia nu-i mai ajunge de mult vreun sunet —, fie că îi exprimă credința sau se inspiră din umorul popular, ideile părăsesc granițele unor legi de compoziție, exprimarea lor prin sunete cucerind libertăți ce au prefigurat nu numai limbajul romantic, dar și unele trăsături ale celui din modernitatea secolului XX. Important de subliniat este faptul că această libertate ce se manifestă în construcția formei, în factura melodică, în diversitatea ritmică, în relațiile dintre planurile tonale, ca și în mânuirea cursurilor polifonice, este condusă de o gândire ciclică mereu trează. Aparent firesc, unitatea ciclică este rezultatul unui proces de elaborare din ce în ce mai intens, așa cum se poate desprinde din studierea schițelor adunate și publicate de Gustav Nottebohm. Semnificația ciclică ajunge să depășească și cadrele unei singure lucrări, de data aceasta existând cu evidență legături tematice în muzica cvartetelor din triada centrală, compusă parcă dintr-un singur suflu creator. Preludierea concepției lor de creație este de găsit în muzica *Cvartetului*

31, 32 Fiecare dintre cvartetele „triadei" se va desfășura pe planuri lărgite la cinci părți (*Cvartetul în la minor),* la șase părți (*Cvartetul în si bemol major)* sau la șapte părți *(Cvartetul în do diez minor).*

Scanned with OKEN Scanner

în mi bemol major (op. 127), al doisprezecelea din șirul celor șaisprezece compuse de Beethoven. În această lucrare structura cvadripartită este menținută tradițional (Allegro-Adagio-Scherzo-Final) dar în muzica fiecăreia dintre părți survine o specifică coeziune a desfășurării tematice, o anumită tendință de omogenizare a expresivității. Faptul că prima parte (Allegro de gonată) este precedată de un fragment introductiv („Maestoso") nu este, desigur, o noutate. Valoarea istorică a acestei introduceri muzicale constă în rolul pe care îl are în ansamblul muzicii. Suflul lui de luminozitate – din care izvorăște tema principală a formei de sonată – se va impune, pe colorit tonal nou, mereu ascendent (mi bemol major, sol major, do major) în prima parte, aruncându-și razele în începuturile părților următoare (în Adagio, în Scherzo) și pe ultimele măsuri ale Finalului. Un sentiment de împăcare și de dominare a pasiunilor răscolitoare plutește peste muzica acestei lucrări, din care se desprinde, ca splendoare, cea a părții lente (Adagio molto cantabile) – „cea mai sublimă dintre rugăciuni", după cum o va prezenta Vincent d'Indy. Cele cinci variațiuni inspirate de o temă îndelung zămislită (considerate de majoritatea comentatorilor drept o prefigurare a „melodiei infinite") sunt o demonstrație a îndreptării compozitorului către coeziunea lăuntrică a formei. Nici una dintre formulele variaționale ornamentale cunoscute nu intervine în fluența meditației, a cărei esență este de găsit în sublima simplitate a celei de a treia variații (Adagio molto espressivo).

Urmează Scherzo-ul, deosebit ca dimensiune (cel mai vast din câte a creat Beethoven) și ca arhitectură, construcția lui prezentând implicații ale formei de sonată, ca și ale tehnicii variaționale. În acest ultim sens, interesantă este părerea emisă de Hugo Riemann, care considera concepția părții a treia drept o continuare a părții lente, prima secțiune (Scherzo) cuprinzând pe rând variațiile 6, 7, 8, iar secțiunea mediană (Trio) – variația a noua. Și scriitura muzicii prezintă unele atribute de pregnanță (stilul polifonic al secțiunilor extreme contrastând cu cel omofon al secțiunii mediane), dar ceea ce detașează acest Scherzo de semnificațiile valorificate până atunci este fără îndoială noutatea viziunii fantastice din secțiunea lui mediană (Trio-Presto), concepție ce preconizează stilul unor celebre scherzo-uri din literatura romantică (de Mendelssohn-Bartholdy, de Brahms).

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce privește muzica ultimei părți a *Cvartetului în mi bemol major* – care nu este străină de unele amintiri din finalul *Simfoniei a IX-a* – aceasta se desfășoară în formă de sonată, pe linia aceleiași coeziuni lăuntrice caracteristică pentru muzica primelor două părți. Și iată că „noul" beethovenian survine și în secțiunea Codei, când tradiționalele accente puse pe virtuozitate instrumentală și pe măreția sonorităților sunt înlocuite de un val muzical senin, parcurs ușor (pianissimo), într-o atmosferă de calm și de echilibru sufletesc (Allegro comodo) cu culminație în cadența finală, pe coloane acordice ce fac legătura cu tonul „Maestoso" de la începutul partiturii.

Primit cu rezerve la prima lui prezentare de către formația Schuppanzigh (la 6 martie 1825), *Cvartetul în mi bemol major* nu va întârzia să fie înțeles și să entuziasmeze publicul Vienei în următoarele audiții (șase în decursul a două luni din aceeași primăvară!). Concomitent cu acest repetat eveniment artistic petrecut în metropola austriacă, Beethoven creează muzica unui nou cvartet – *Cvartetul în la minor* (op. 132) – și fixează în carnetele sale de schițe numeroase din ideile ce vor apărea în desfășurarea următoarelor două cvartete (în *si bemol major* și în *do diez minor).* În urmărirea lor istorică, trebuie mereu avut în vedere faptul că lista opusurilor beethoveniene nu corespunde ordinei în care aceste trei lucrări au fost compuse. Cercetătorii și comentatorii lor au reușit să argumenteze – pe baza schițelor existente în caietele rămase de la compozitor, ca și pe baza analizelor făcute în legătură cu filiația tematică[33] – ordinea creației lor, *Cvartetul în la minor* (op. 132) fiind cel ce deschide muzica ciclului. Din punct de vedere istoric, al noului prin care contribuțiile muzicale se impun și al treptelor pe care acestea se înalță în istoria compoziției, această „triadă" centrală creată de Beethoven la sfârșitul vieții ocupă unul din piscurile cele mai înalte din întreaga evoluție a creației camerale.

În ceea ce privește conținutul emoțional, *Cvartetul în la minor* este una dintre puținele lucrări care reflectă necesitatea compozitorului de a transmite prin cuvinte sensul subiectiv al muzicii sale. Pentru că în cea de a treia parte a lucrării apare un titlu: „Cântul sacru de mulțumire al unui însănătoșit, către divinitate, în modul lidian"[34], iar la măsura 31

33 Tudor Ciortea: *op. cit.*, p. 165–190.

34 „Heiliger Dankgesang eines genesenen an die Gottheit, in der Lydischen Tonart".

Scanned with OKEN Scanner

— și un subtitlu: „simțind putere nouă“[35]. Compozitorul subliniază, așadar, faptul că este vorba de o compoziție creată în urma unei crize de sănătate[36], pe care a învins-o („simțind putere nouă“). Dar din cuvintele adăugate de el pe partitură se desprinde și marea fericire de a fi revenit la viață, o fericire pentru care este recunoscător divinității cu toate fibrele sufletului său („mit innigster Empfindung“[37] — indicație făcută către sfârșitul imnului de mulțumire).

Din programatismul fixat se desprinde faptul că această parte mediană (Molto Adagio) se impune ca centru de greutate al întregii lucrări. Beethoven, recentul autor al *Missei Solemnis* (inițiat deci în specificul muzical liturgic), alege ca mijloc de exprimare a sentimentului său de „recunoștință către divinitate“ intonațiile de coral religios și își permite libertatea de a introduce specificul lui solemn în partitura unui cvartet de coarde. Modul lidian, anunțat de el ca structură interioară a acestei muzici, înseamnă adaptarea gândirii sale armonice la principiul medieval gregorian, care interzicea intervalul tritonic *„fa-si“*, ca unul ce era „diabolus in musica“. Pe această organizare a sunetelor (care de fapt corespundea modului gregorian hypolidian), Beethoven își înalță „cântul sacru“ într-o formă liberă, apropiată de cea a liedului variat. Intonațiile de coral pornite lent (Molto adagio) și „sotto voce“ vor alterna cu două episoade (mișcarea Andante) contrastante atât ca substanță, cât și ca scriitură. Rolul acestor interludii (pe plan tonal — re major) este de a ilustra legătura cu viața, cu frumusețile ei, sentiment ce se conjugă cu cel al credinței religioase exprimat pe calea coralului, în trei valuri (progresiv amplificate). O muzică ce vorbește despre limpezimea sufletească pe care Beethoven o trăia în acea vară a anului 1825, despre înseninarea pe care i-a adus-o însănătoșirea.

Dar echilibrul sufletesc se impune de la bun început, din prima parte a lucrării, pe care o compusese — așa cum demonstrează caietele de schițe existente — înainte de îmbolnăvire. În forma de sonată pe care este construită prima parte (Allegro) nu mai au loc zguduitoarele încleștări dintre idei care apăreau până nu de mult în creația compozitorului. Muzica urmărește legile de bază ale formei, dar cursul ei pare a fi fost gândit în chip de răspunsuri posibile date la întrebarea

35 „Neue Kraft fuhlend“.

36 Lunile în care a fost reținut la pat în primăvara anului 1825.

37 „Cu cea mai intimă simțire“.

Scanned with OKEN Scanner

ce se aude șoptit (pianissimo) și repetat în primele opt măsuri (Assai sostenuto). Romain Rolland asemăna semnificația acestui fragment introductiv cu cel al întrebării puse de Sfinx legendarului Oedip. Pe acest fundament care concentrează elemente motivice predestinate desfășurărilor muzicale ulterioare, Beethoven își sprijină cursul unei creații care oglindește fidel stadiul de înțelepciune atins de el în ultimii ani ai vieții. El creează de la o înălțime ce se întinde peste suferințele omenești, cu o viziune care atenuează tensiunea opoziției dintre furtunile sufletești și estompează în continuare contrastul împământenit de tradiție față de partea a doua (din nou un Allegro, dar „non tanto"). Beethoven pare a fi dat în acest al doilea act al lucrării sale unul dintre răspunsurile provocate de întrebarea inițială, puritatea muzicii — construită pe forma de scherzo — culminând în secțiunea mediană (Trio), care rămâne una dintre cele mai evocatoare pagini ale bucuriei de a cânta și de a dansa. Coloritul ei rustic este imprimat nu numai de melodica sau de ritmica ce amintește verva vechiului ländler, dar și de introducerea unui „ison" pe care vioara primă îl ține timp de 22 de măsuri pe coarda „la" rămasă liberă. Peste sentimentul de împăcare cu ideea suferinței — caracteristic echilibrului interior cucerit de Beethoven în ultimii săi ani de viețuire — răzbate o vibrație sufletească care cheamă mereu la veselie, la dans, la glumă. Această robustețe sufletească apare mai subliniată după însănătoșire (deci după „imnul de mulțumire către divinitate" din partea a treia, anterior urmărit) — un marș spre acțiune al „celui tămăduit" (partea a patra — Alla Marcia, assai vivace). Este vorba, desigur, de un nou răspuns dat de Beethoven întrebării puse în fragmentul introductiv, dar intonațiile de marș — folosite și altădată de compozitor în câteva dintre lucrările sale — nu mai păstrează tonusul caracteristic divertismentului vienez. Apar poticniri, porniri bruște („attaca subito"), sau momente meditative care impun o nouă cale de exprimare artistică a ideii, anume cea a recitativului acompaniat. Fără să-l fi căutat, „noul" apare și de data aceasta firesc în creația beethoveniană. Așa cum intonațiile de coral introduse în partitura unui cvartet au răspuns intenției compozitorului de a-și cânta recunoștința, așa cum cele de marș i-au demonstrat vigoarea, reîntoarcerea la viață, iată recitativul — modalitatea expresivă cea mai apropiată de vorbire — care-i servește de legătură directă cu ascultătorul, pentru a-l pregăti pentru înțelegerea ultimului act al lucrării (procedeu asemănător celui afirmat cu geniu și în finalul *Simfoniei a IX-a*, compusă cu doi ani înainte).

Scanned with OKEN Scanner

Faptul că recitativul viorii se termină pe aceleași sunete ca și întrebarea introductivă (în „poco adagio") transmite clar intenția compozitorului de a se angrena în realizarea unui răspuns final. Fără să fie totuși ultimul (pentru că Beethoven va continua să dea rezolvări enigmei și în următoarele două cvartete ale triadei), muzica din cea de a cincea parte — Allegro appassionato — dezvăluie în continuare, așa cum arată și indicația de expresivitate, latura romantică a temperamentului său. Muzica pasionată a acestui Final, construită într-o formă complexă de rondo-sonată, își trage seva din temele principale ale primelor două părți, realizând astfel o concepție de arc muzical ce îmbrățișează ideea programatică centrală. Intervine în concepția lui Beethoven necesitatea imperativă de unitate, principiu ferm care-i impune o muncă acaparatoare, așa cum demonstrează caietele de schițe rămase din această perioadă; intervine, de asemenea, și o exigență ieșită din comun în ceea ce privește tratarea celor patru voci instrumentale, în măiestria cu care apare condusă deplina lor independență și totodată permanenta lor participare la realizarea concluziei muzicale, concepută ca o explozie a bucuriei de a trăi.

Principiul de unitate care conduce gândirea beethoveniană în realizările din ultimă perioadă de creație își extinde dominația și în afara granițelor unei singure lucrări — așa cum s-a mai menționat — înlănțuind tematic țesătura muzicală a *Cvartetului în la minor* (op. 132) cu cea a *Cvartetului în si bemol major* (op. 130). Iată-ne în fața unei lucrări (*Cvartetul* op. 130) cu trăsături proprii, dar cu rădăcini ce au ramificații implântate în fondul de idei dezbătut în creația anterioară[38].

„Noul" din arta compozitorului survine firesc și în această nouă lucrare cvartetistică. Muzica primei părți debutează tot în mișcare lentă și concentrează — ca și în concepția *Cvartetului în la minor* — esența unei meditații, dar rolul pe care îl are acest fragment introductiv de-a lungul primei părți este covârșitor. Melancolia lui (Andante con moto ma non troppo) se va împleti permanent cu voioșia ideilor muzicale din „Allegro" (în formă de sonată), creînd o continuă înfruntare între două stări sufletești antagonice, cu senzația unei triste ce nu poate fi

38 Filiația tematică a acestei creații a fost urmărită în studii aprofundate de către cercetătorii operei beethoveniene — dintre care le amintim pe cele făcute de Hugo Riemann, Vincent d'Indy și, cu deosebire, de compozitorul român Tudor Ciortea *(Cvartetele de Beethoven* — Editura Muzicală, București, 1968, p. 165 și urm.).

Scanned with OKEN Scanner

alungată. O senzație care poate fi reîntâlnită și în partea a treia a lucrării (Andante con moto), a cărei substanță nostalgică este tratată „scherzando". Ceea ce realizează Beethoven în aceste două acte ale acestei lucrări este cu totul nou. Pe de o parte, alternarea permanentă a două simțăminte opuse (prima parte), pe de alta – topirea expresivității lor într-un singur șuvoi muzical (partea a treia).

Caracteristic pentru desfășurarea muzicală a acestui cvartet mai este și faptul că Beethoven încadrează partea lentă (a treia) cu două tablouri colorate rustic – partea a doua (un Presto) și partea a patra (Allegro assai) – amândouă fremătând de prospețimea ritmurilor de dans popular, ultimul (partea a patra) amintind factura unui ländler grăbit, cu indicația „alla danza tedesca". Dar înclinația spre „scherzando" și spre voioșia dansului se opresc aici. Muzica următoarelor două mișcări ale cvartetului (conceput pe o întindere de șase părți) dezvăluie simțămintele unui alt Beethoven. Mai întâi cele ale romanticului (care și-a ascuns până acum suferința) în impresionanta „Cavatină" din partea a cincea (Adagio molto espressivo). Alegerea unei forme de exprimare din lumea operei („Cavatina" fiind, ca dimensiune, sora mai mică a Ariei) a răspuns compozitorului necesității pe care el a simțit-o de a-și comunica sentimentele pe calea unui cânt. Este una dintre cele mai emoționante confesiuni muzicale ale sale realizată prin vibrația celor 16 coarde pe care el le-a gândit ca aparținând unui singur instrument. Cântul dureros vorbește cu sublimă simplitate despre suferința mult tăinuită, ajungând la expresia unor „suspine" ce nu mai pot fi stăvilite („beklemmt" – după cum notează compozitorul la începutul secțiunii mediane a Cavatinei). Karl Holz, unul dintre cei mai apropiați prieteni din această perioadă (al doilea violonist în formația cvartetului „Schuppanzigh") relatează despre emoția „până la lacrimi" pe care o trăia Beethoven când asculta sau când își amintea momentul în care crease această pagină confesivă. Dar forța sa sufletească s-a dovedit neîngrădită. El creează cvartetului său o concluzie genială, unică în istoria creației camerale: *Marea Fugă în si bemol major*. Întreaga muzică a celor cinci părți ce o preced (cu înclinația spre „scherzando" și spre voioșia dansului – în primele patru părți; cu o sublimă destăinuire în „Cavatina" din partea a cincea) contrastează în bloc cu ideea de forță și de strălucire dinamică ce se degajă din muzica acestui neobișnuit Final. Așa cum arată caietele de schițe publicate sub îngrijirea lui Gustav

Scanned with OKEN Scanner

Nottebohm, ideea lui a fost conturată într-un caiet datând din anul 1824 (o dată cu întrebarea muzicală lansată de introducerea *Cvartetului în la minor).* Deci Beethoven a fixat în primul rând ideea de forță finală, ca țel suprem către care trebuiau să se îndrepte sensurile purtate de fiecare dintre părțile lucrării ce urma să intre pe șantier. Pentru realizarea acestei concluzii, destinată să reprezinte înălțimea supremă a muzicii, compozitorul a ales forma de fugă, de fugă dublă (cu două teme) pe care a tratat-o „când liber, când căutat", așa cum apare menționat de el în titlul originar[39]. Din enunțarea lui modestă se poate deduce cât de necăutat a fost „noul" pe care l-a adus concepția creației sale, cât de firesc s-au însinuat îndrăznelile stilistice în exprimarea sa. Condus de jocul inspirației și a unei fantezii geniale, Beethoven și-a conceput muzica într-o desfășurare polifonică monumentală atât ca dimensiune, cât și ca încordare dramatică. Suflul ei vulcanic, menținut aproape constant, este redat printr-un limbaj ciudat pentru acea vreme. Survin salturi intervalice neobișnuit de mari în contururile motivice și avânturi ritmice „apropiate de demonie"[40]; survin țesături polifonice frânte și succesiuni armonice aspre, într-o construcție complexă — în care forma de fugă se îmbină cu arta variațională — pe o concepție artistică fără model preexistent. Este vorba de o cutezanță stilistică uluitoare, care se afirmă de la bun început în forța de concentrare și de metamorfozare a ideii de bază din „Uvertura" și se menține până la ultima măsură. Privind prin perspectiva care o oferă trecerea timpului, limbajul beethovenian din pagina finală a *Cvartetului în si bemol major* reprezintă o prefigurare a ceea ce va înflori în muzica secolului XX, deci o viziune stilistică ce trece peste întreg veacul al XIX-lea, cu toate îndrăznelile ce vor surveni în creația romantică și postromantică. Dar pentru momentul realizării ei, valoarea Fugii finale era de nedescifrat atât pentru primii interpreți (formația Schuppanzigh), cât și pentru publicul ce a asistat la prima audiție (21 martie 1826). Era o muzică ce nu se potrivea cu limpezimea și frumusețea celei ce se desfășura în primele cinci părți ale lucrării, o muzică densă și copleșitoare. De fapt tocmai această „nepotrivire" fusese urmărită de Beethoven, pentru a putea declara răsunător

39 „Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée".

40 Tudor Ciortea: *op. cit.* p. 244.

Scanned with OKEN Scanner

și orbitor, pe calea unui contrast brutal, triumful final al forței ce o prezintă acțiunea, sau pentru a răspunde – asemenea legendarului Oedip – întrebării pusă de Sfinx la începutul *Cvartetului în la minor.* Contemporanii acestui eveniment muzical (interpreți, critici, prieteni apropiați) au solicitat compozitorului înlocuirea neînțelesului Final. Ca soluție salvatoare a venit propunerea editorului Artaria din Viena, anume ca acest Final să fie publicat separat, odată cu cea a întregului Cvartet (căruia urma să i se compună un alt Final). Faptul că Beethoven a cedat și a primit ca *Marea Fugă* să fie detașată de trupul ei s-a datorat în primul rând conținutului ei grandios, conținut care-i reprezenta crezul moral și-i reflecta cu fidelitate ultimele cufundări în meditație. Era un discurs muzical închegat, condus de o logică fermă, ce putea să răzbată prin forța lui proprie. Adeziunea compozitorului la propunerea făcută de Artaria poate fi surprinsă și din faptul că el însuși i-a transpus muzica pentru pian (la patru mâini), formă sub care apare clasată în lista de opusuri sub numărul 134, imediat după *Marea Fugă în si bemol major* (care poartă numărul 133). În ceea ce privește crearea unui nou Final pentru *Cvartetul în si bemol major,* efortul a fost amânat. Beethoven începuse lucrul la *Cvartetul în do diez minor,* ultimul din triada centrală. Abia în toamna anului 1826 – deci în ultima toamnă a vieții – el va relua creația părăsită într-un popas făcut la Gneisendorf, o mică localitate din vecinătatea Vienei, creându-i drept concluzie un captivant Rondo. Acesta va fi ultimul zâmbet muzical pe care Beethoven îl va adresa contemporanilor săi, obișnuiți doar cu splendoarea limpezimilor finale din cvartetele create pe rând de marii compozitori ai Vienei și ai lumii întregi. Muzica noului Final se desfășoară antrenant, fără nici una din urmele marilor frământări care au zămislit *Marea Fugă,* vădind o fermecătoare legătură cu tradiția genului ca și cu spiritualitatea artistică germană, după cum poate fi surprins în fondul melodic, în formulele de acompaniament, în înclinația discretă spre umor. Și totul creat într-o vervă uluitoare, având în vedere sfârșitul atât de chinuit prin care trecea acest compozitor de geniu. Este versiunea în care s-a ascultat și se ascultă și astăzi muzica *Cvartetului în si bemol major.* Dar pentru ceea ce era și gândea Beethoven pe atunci, pentru ceea ce concentra acest ultim stadiu de creație al evoluției sale, reprezentativ rămâne, fără îndoială, finalul inițial, *Marea Fugă* ce a fost tipărită ca lucrare de sine stătătoare. Ca toți cei ce venerează moștenirea beethoveniană, avem

Scanned with OKEN Scanner

speranța că măcar interpreții secolului viitor vor cunoaște istoricul acestei creații de inestimabilă valoare și se vor strădui să o interpreteze așa cum a gândit-o făuritorul ei.

Revenind la cronologia reală a cvartetelor compuse de Beethoven, *Cvartetul în do diez minor* (op. 131) urmează îndeaproape creația cvartetelor în *la minor* și în *si bemol major,* cu care alcătuiește celebra „Triadă". „Un nou fel de a conduce vocile" – prezenta compozitorul specificul stilului din această ultimă lucrare a sa într-o convorbire cu Karl Holz din primăvara anului 1826. Dar ceea ce se impune în primul rând ca mare cutezanță în istoria cvartetului de coarde este noua organizare a materialului muzical. Beethoven depășește proporțiile la care îl condusese bogăția fanteziei sale în creația *Cvartetului în si bemol major,* lărgind construcția noii lucrări la șapte părți și, în același timp, turnând în matca fiecărei dintre părți o muzică ce condensează substanța unei anumite trăiri emotive, toate cântându-se înlănțuit, fără întrerupere. Tristețea, melancolia, meditația profundă plutesc peste muzica acestei vaste creații, dominând, dar neanulând sensurile supremului sentiment al fericirii de a trăi. Pornirea muzicii uimește cel mai mult. Tema care poartă o durere sfâșietoare în glasul viorii prime nu este altceva decât subiectul unei Fugi lente (Adagio ma non troppo e molto espressivo). De ce părăsește Beethoven forma de sonată, pe care înaintașii clasici și el însuși își construiseră (cu foarte puține excepții) prima parte a ciclurilor lor cvadripartite camerale sau simfonice? Pentru că era o formă care își sprijinea dinamica pe existența a două simțăminte (mai mult sau mai puțin antagonice), și acest principiu al înfruntării dintre idei nu se mai potrivea cu gândirea sa singuratică. Pentru a reda cu fidelitate trăirea sa interioară, Beethoven alege Fuga, tradiționala formă polifonică, în al cărui șuvoi curgător lasă să se oglindească intensitatea și densitatea unui singur simțământ – cel al unei tristeți nemărginite. Dar dualitatea temperamentului beethovenian nu întârzie să se manifeste. Din sfârșitul Fugii, cu coloritul sumbrului do diez minor și pe mișcare lentă, pornește pe nesimțite (în pianissimo) muzica însorită a părții a doua (Allegro molto vivace), în structura luminosului re major. Este o muzică senină în stil și scriitură omofonă, înclinată spre glumă și dans. Înlănțuirea a două mișcări contrastante ca fond emoțional, stil și scriitură va continua să domine concepția întregii lucrări. Astfel, o foarte concisă parte a treia (Allegro moderato) preludiază cea de a patra

parte (Andante ma non troppo e molto cantabile) – „un nemuritor poem de dragoste" – după descrierea lui Romain Rolland – exprimat pe calea variațiunilor pe o temă, „adevărate raze ale veșnicei lumini" – după cum poetizează și Wagner în considerațiile făcute despre valoarea acestei creații. Desigur că nici una dintre aprecierile admirative nu pot vorbi îndeajuns despre splendoarea acestui Andante și nici despre măiestria care conduce lanțul celor șapte variații, toate în tonalitatea *la major*, ca unic făgaș de unic sentiment. Și dacă tema cu variații – ca și Fuga – era una dintre cele mai prezente forme în creația tradiției componistice preclasice, în concepția marelui Beethoven – ajuns la capătul evoluției sale artistice –, modalitatea variațională devine uluitor de nouă prin fluența expresivității ce urmărește să oglindească adâncurile unui gând.

În ceea ce privește partea a cincea (Presto, în formă de Scherzo), aceasta pare a avea un loc aparte în ansamblul lucrării. Este o muzică ce desparte cu deliberată intenție de contrast lirismul răscolitor conținut în mișcările lente învecinate, cu care se înlănțuie direct prin porunca „attacca" dată de compozitor. Este atâta vervă în acest intermezzo expresiv, a cărei întindere atinge dimensiuni neobișnuit de mari – considerând întreaga creație de scherzo-uri beethoveniene. O bucurie lăuntrică neîngrădită, animată și de impresii culese din umorul și veselia rustică, își face loc înainte de ultimul act al creației, alcătuit din nou dintr-un cuplu de mișcări (lent, repede). Și, ca la început, când subiectul Fugii cuprindea intensitatea unei dureri sfâșietoare doar pe dimensiunea a patru măsuri, tema violei din debutul părții a șasea (Adagio quasi un poco Andante) este un lamento vibrant care se încarcă cu amărăciune pe măsura răspândirii lui la celelalte glasuri instrumentale. Dar și de data aceasta, ca și în primele două părți, din durerea adâncă izbucnește muzica minunată a Finalului. Este singura parte a lucrării (partea a șaptea) gândită în formă de sonată. Beethoven adaptează din nou legile ei arhitecturale la starea sa de liniște sufletească și de înțelepciune, atenuând principiul contrastului și folosindu-l doar ca reflectare a unor trăiri emoționale intense. În exprimarea lor se topesc și vechi amintiri, după cum poate fi interpretată captarea și transfigurarea unor idei preluate din muzica părților anterioare sau chiar din muzica *Cvartetelor op. 132* și *op. 130* (ale Triadei). Și așa cum de-a lungul celor șase părți lirismul plutea peste desfășurările meditative ca și peste verva celor

Scanned with OKEN Scanner

dinamice, și în acest Final-Allegro, în care acțiunea este încărcată de tensiune, lirismul beethovenian își spune ultimul cuvânt (Poco adagio).

Privind în ansamblu desfășurarea celor șapte părți ale *Cvartetului în do diez minor,* se poate observa faptul că muzica lui parcurge un drum invers decât cel specific în general ciclurilor cvadripartite, în care forma de sonată este cea care deschide problematica unei lucrări. Faptul că Beethoven își începe creația cu o Fugă și o termină în formă de sonată nu trebuie interpretat asemenea unei libertăți romantice, pentru că desfășurarea muzicală urmărește cu fidelitate principiul clasic de a impune forța izbânzii spirituale, așa cum aceasta apare ca replică decisivă atât în primul cuplu de mișcări (prima și a doua parte), cât și în cel final (partea a șasea și a șaptea). Paralel cu crezul său coordonator se impune și dorința de a dezvălui prin muzică sentimentul fericirii de a vieții, de a cunoaște, de a iubi, de a lupta și a izbândi. Este impresionantă acesată sete de viață care se desprinde din paginile *Cvartetului în do diez minor,* compus de Beethoven printre crize de sănătate neîndurătoare și în cumplita izolare sonoră în care se afla de multă veme. Și nu este de mirare că el consideră acest rod al primăverii anului 1826 (ultima sa primăvară) drept cel mai valoros din întreg șirul de cvartete compuse, conștient de faptul că în partitura lui sintetizase ceea ce fusese gândit și scris până atunci în evoluția compoziției culte.

Câteva luni mai târziu, Beethoven începe lucrul la ultimul său cvartet de coarde, care va purta numărul de opus 135 și va avea tonalitatea *fa major,* la fel cu cea a primului cvartet din șirul celor 16 cvartete pe care le compusese de-a lungul vieții. Dar, contrar așteptărilor contemporanilor săi – derutați de amploarea dimensiunilor, de stilul și organizarea nouă a muzicii din ultimele trei cvartete –, compozitorul se întoarce la limpezimea concepției clasice și creează această lucrare cu o gândire mai apropiată de primele grupuri de cvartete (op. 18, op. 59), decât de cea a triadei finale (op.132, 130, 131). În primul rând părăsește aventura concepției arhitecturale ample și construiește noua creație pe tradiționala formă cvadripartită. Iată o primă parte (Allegretto) în formă de sonată, cu o expoziție ce prezintă cele două idei muzicale cu o configurație bine marcată, despărțite de o punte ce se impune și ea ca pregnanță. Dar în desfășurarea expozitivă este atenuat și de data aceasta principiul de contrast – cel care determină, de fapt, logica formei – ceea ce conduce la o dinamică dezvoltătoare lipsită de încordări dramatice. Muzica evoluează cursiv, pe un joc de motive și fragmentări de motive

investite mereu cu reliefuri și sensuri expresive noi, într-o însăilare din care lipsesc nuanțele melancoliei sau accentele pasionale, pe linia unui lirism nobil și reținut. Se continuă deci tendința de estompare a contrastelor puternice dintre idei manifestate în ultimele lucrări, după cum se face remarcată în continuare și necesitatea compozitorului de a împrospăta diferitele elemente ale limbajului muzical, pentru ca noile nuanțe să-i poată exprima mai bine gândirea. Această trăsătură stilistică, insinuată cu discreție în prima parte, se impune cu îndrăzneală în viziunea ritmică a Scherzo-ului (partea a doua — Vivace), atât în concepția poliritmică pe care debutează muzica lui, cât mai ales în fragmentul final din Trio (măs. 143 și urm.), când vioara primă punctează linia melodică a unei teme, sprijinindu-se pe un ison realizat pe coarda „*la*" rămasă liberă. Este un procedeu pe care Beethoven l-a încercat și în variația a cincea din partea a patra a *Cvartetului în do diez minor,* dar de data aceasta el îl aplică peste o formulă melodico-ritmică ostinată (repetată în unison de vioara secundă, violă și violoncel timp de 47 de măsuri). Se creează o suprafață sonoră care pare a fi inaugurat ideea de „mișcare perpetuă", prefigurându-se, astfel, specificul unor pagini de monotonie ritmică (cu anumit sens expresiv) ce se va manifesta peste un secol. La surprizele aduse de factorul ritmic se mai adaugă și efectele create de unele sunete neașteptate ce înlocuiesc rezolvarea firească a unei idei, creând astfel o imagine de glumă sau de farsă.

Jocul fanteziei lui Beethoven este impresionant atât în paginile de vervă și exuberanță, cât și în cele grave, de introspecție. Ceea ce realizează el în mișcarea lentă (Lento assai, cantante e tranquillo) face parte din sfera sublimului. Ca fond, muzica poartă o nouă destăinuire a compozitorului. Ca formă, Beethoven realizează din nou o sinteză între echilibrul formei de lied și arta variațională, muzica depănându-se curgător pe schema A-B-A-Coda, fiecare dintre cele patru secțiuni cuprinzând o variantă a ideii de bază. Este un cânt al tristeții abia șoptit (sotto voce, piano, pianissimo) și trecător (pe întindere de aproximativ 50 de măsuri) cu o resemnare impunătoare.

Urmează Finalul, care surprinde atât prin titlul pe care-l poartă — „Der schwer gefasste Entschluss"[41] — cât și prin justificarea lui pe calea a două motive muzicale, fiecare fiind tălmăcit prin cuvinte: „Muss es

41 „Hotărârea luată cu greu".

Scanned with OKEN Scanner

sein?" (primul), „Es muss sein" (al doilea)[42]. S-a scris multă literatură despre cele trei gânduri înscrise în partitura acestui final de lucrare, din care nu lipsesc nici comentariile anecdotice (privind problemele financiare zilnice ale menajului). Dar procedeul întrebare-răspuns nu este nou în creația lui Beethoven. Marea întrebare lansată de tema Fugii lente cu care începe *Cvartetul în do diez minor* este ultima mărturie în acest sens. De data aceasta însă survine necesitatea compozitorului de a-și proclama crezul artistic prin cuvinte. Pentru a sublinia sensurile lor, compozitorul urmărește cu fidelitate inflexiunile vorbirii, dând sens ascendent motivului muzical întrebător și descendent celui ce-i ilustrează răspunsul. Pe această temelie, invitația la acțiune ce încununează muzica lucrării, ca și a întregului șir de cvartete compuse, reprezintă cu evidență mesajul beethovenian final. În favoarea acestei interpretări poate fi subliniat și faptul că „răspunsul" depășește sfera întrebării puse în introducerea acestui Final, configurația lui (așa cum apare tratat în fragmentul Adagio) fiind înrudită cu tema fugii lente pe care pornește cvartetul anterior (în *do diez minor*), lucrare ce era gândită — așa cum s-a menționat anterior — ca o concluzie ideatică a unui ciclu de cvartete (a „Triadei"). Toate mijloacele de exprimare muzicală colaborează în crearea contrastului dintre sferele de idei ce aparțin celor două motive antitetice. La profilul melodic (ascendent-descendent, despre care s-a amintit) se adaugă contrastul de mișcare (Grave, urmat de un Adagio, pe de o parte; Allegro — pe de alta), de colorit tonal, de intensitate sonoră etc., cu intervenția unor soluții ce intensifică fondul dramatic din desfășurarea sensurilor interogative sau accentuează limpezimea celor din zona răspunsului. Forma de sonată este rezolvată genial în Repriză, prin suprapunerea ideilor (motivul întrebător la vocile grave, răspunsul la cuplul de viori), concepție polifonică intonată lent (Grave) și răsunător (Forte). Urmează o concluzie în care domină luminozitatea răspunsului, ca proclamare a îndemnului la acțiune, îndemn pe care compozitorul îl face pentru ultima oară urmașilor săi.

Dacă acest cvartet compus în ultima toamnă a vieții sale apare ca o revenire la echilibrul care a marcat construcția primelor sale lucrări în acest gen (compuse în 1800), în ceea ce privește limbajul lui muzical, acesta însumează toate căutările și soluțiile cucerite de compozitor de-a lungul vremii, într-o sinteză ce-și poartă prospețimea peste vreme,

42 „Trebuie să fie?"; „Trebuie să fie!"

Scanned with OKEN Scanner

alături de creațiile secolului XX. După procesul de extensiune al desfășurărilor muzicale (caracteristic cvartetelor ce compun „Triada" finală), Beethoven încearcă procedeul opus, al conciziunii, și cunoaște o adevărată voluptate în esențializarea ideilor ce-i conduc inspirația. Din istoricul creației acestei lucrări aflăm că inițial muzica ei fusese gândită doar în trei mișcări (Allegretto, Scherzo, Final), formă sub care a și prezentat-o editorului Schlesinger, venit din Berlin pentru a lua manuscrisul. La solicitarea lui și a prietenilor care-l înconjurau, compozitorul i-a adăugat minunata pagină lentă care-i oglindea tristețea și resemnarea, sentimente ce au putut fi legate firesc de întrebarea „Muss es sein?" ce deschidea muzica Finalului.

Beethoven nu și-a mai văzut lucrarea tipărită (apărută în septembrie 1827) și nici nu s-a mai putut bucura de succesul pe care l-a avut prima ei audiție din 23 martie 1828 – deci la un an după moartea sa – în aceeași însuflețită interpretare a formației Schuppanzigh. Dar ecoul meditației sale va străbate prin deceniile secolului romantic, inspirând muzica unor pagini de mare celebritate. În anul 1850, Franz Liszt va cita motivul ce întruchipa substanța filosofică a întrebării „Muss es sein?" în *Preludiile* sale simfonice, iar către sfârșitul secolului (în 1887), Cesar Franck îl va prelua cu pietate în *Simfonia în re minor*. Cu acest ultim *Cvartet în fa major* (op. 135) și cu *Rondo* – final destinat să înlocuiască Marea Fugă din *Cvartetul în si bemol major,* se încheie întregul drum străbătut de Beethoven-creatorul. Și, dacă lucrările sale simfonice și concertante au alcătuit fondul de aur care a răscolit cel mai mult sufletul iubitorilor de muzică de-a lungul celor două secole trecute, muzica de cameră – a sonatelor și a cvartetelor – rămâne cea care transmite mai intens și mai cald simțămintele și gândurile pe care el le-a adunat, cu lacrimi sau cu zâmbet, în lumea sa lăuntrică.

CREAȚIA PENTRU ORCHESTRĂ SIMFONICĂ

1. Creația concertantă

În momentul în care Beethoven se stabilește la Viena, genurile domeniului simfonic – uvertura, simfonia, concertul – erau cu mult

mai îndrăgite de melomani față de cele aparținând muzicii de cameră. Mai plastică, mai spectaculoasă, sonoritatea orchestrală captiva publicul, pentru a nu mai vorbi de manifestările concertante care erau răsplătite, ca și astăzi, cu aplauze furtunoase.

Beethoven a compus un număr important de lucrări simfonice (nouă simfonii, șapte concerte, câteva uverturi — unele aparținând muzicii de scenă), dar, față de ceea ce au lăsat (numeric) înaintașii sau contemporanii săi mai mult sau mai puțin celebri și față de cuprinsul propriei sale liste de opusuri, realizările sale simfonice și concertante apar în absolută minoritate. Tumultul său romantic, care a generat transformări uluitoare în domeniul stilistic, s-a manifestat în primul rând în creația camerală, cea care răspundea mai mult izolării sale interioare. Dar dacă marea măsură a geniului său a apărut cu deosebit relief în puritatea genurilor ce aparțineau muzicii de cameră, nu trebuie uitat că evoluția compozitorului a pornit sub o categorică influență a pianistului virtuos. Începuturile aparțin anilor trăiți la Bonn — așa cum s-a urmărit în parcurgerea datelor biografice făcute anterior — mărturii în acest sens rămânând înscrise în partiturile unor încercări de concerte pentru pian (în mi bemol major, din care nu s-a păstrat decât partida pianului; în re major — din care nu a rămas decât prima lui parte; în do major — neterminat și el). Renumele pianistului copil va fi continuat cu o faimă crescândă în anii trăiți la Viena. Și nu numai în saloanele aristocraților, ci și în cadrul concertelor publice, în așa-numitele „Academii" organizate de muzicieni de prestigiu (cum au fost cele inițiate de Haydn, de frații Romberg, de membrii formației Schuppanzigh), apoi prin mijloace materiale proprii. La Praga, la Berlin — cu prilejul unor turnee de concerte — numele pianistului Beethoven rămâne printre cele ce au înscris adevărate evenimente muzicale în concertele anului 1796. Devine, astfel, explicabilă înrâurirea mare pe care au avut-o asupra compozitorului tânăr atmosfera și repertoriul concertant al acelor timpuri. Vreme de un deceniu și jumătate (între 1795—1809) el va crea și va dărui literaturii concertante șapte lucrări celebre: cinci concerte pentru pian și orchestră (în do major, în mi bemol major, în do minor, în sol major și în si bemol major), unul pentru vioară și orchestră (în re major) și altul pentru pian, vioară, violoncel și orchestră („Triplul concert" în do major), la care s-ar mai putea adăuga două „Romanțe" pentru vioară și orchestră (în sol major și în fa major) și „Fantezia pentru pian, cor și orchestră" (în do major).

Scanned with OKEN Scanner

Concertul pentru pian și orchestră în si bemol major (op. 19) deschide șirul lucrărilor concertante beethoveniene, prima lui versiune aparținând anilor 1794-'95[43], deci înaintea creației *Concertului în do major* (1797), care apare înscris primul în lista de compoziții (op. 15). În aceste două prime creații concertante nu se impun elemente de înnoire în stilistică față de majoritatea concertelor mozartiene, muzica lor — captivantă și pentru marii pianiști ai secolului XX (de ex. Sviatoslav Richter), rămânând deosebit de reprezentativă pentru specificul estetic al epocii. Suflul beethovenian le învăluie desfășurarea, imprimând trăsături de forță și de luminozitate ideilor din părțile extreme, în timp ce o nobilă cantabilitate este purtătoarea sentimentelor din mișcarea mediană. Remarcabile sunt și nuanțele de umor, ca și unele tendințe onomatopeice ce colorează verva Rondo-urilor finale (cum ar fi, de exemplu, încercarea de a sugera cântecul cucului din prima măsură a Finalului din *Concertul în si bemol major*). La douăzeci și cinci de ani, când pianistul Beethoven a cântat acest concert în sala de la Burgtheater (era în 25 martie 1795), începe și renumele compozitorului, care — o dată cu interpretarea primei sale simfonii (*Simfonia în do major*, op. 21, compusă în 1799) și cu a celui de al treilea concert (*Concertul pentru pian în do minor*, op. 37 — 1800) se va impune definitiv în capitala Austriei și — prin ea — în muzica Europei.

Ca formă, *Concertul în do minor* urmează strict concepția tradiției (în ansamblul tripartit, în fiecare mișcare în parte), dar un impuls nou pare a fi generat muzica de la primele ei măsuri. Puritatea temei principale (pornită pe treptele acordului de tonică și intonată de unisonul corzilor) anunță stilul unui compozitor care va reuși să realizeze dintr-o esență primară de mare simplitate un univers sonor nebănuit. Concepția întregului este cea de arc, ale cărui extremități vibrează cu o forță impresionantă — de la încordarea declanșată de contrastul existent în „Allegro con brio" (prima parte), până la exuberanța muzicală — de o plasticitate aproape vizuală — a Rondo-ului final. Totuși nici muzica *Concertului în do minor* nu poate fi plasată pe înălțimea istorică atinsă de sonatele pentru pian create de Beethoven în această perioadă (Sonata *Patetica*, *Sonata cu marș funebru*, *Sonata lunii*, *Sonata cu recitativ*). Nici muzica *Triplului concert în do major*

43 Versiunea definitivă datează din anul 1800.

pentru pian, vioară și violoncel și orchestră (op. 56), pe care îl va compune în anii 1804–1805 (contemporan deci cu opera *Fidelio* sau cu sonata *Appassionata*), nu se va număra printre lucrările care au reflectat grandoarea geniului beethovenian. Acesta se va impune în paginile celui de al patrulea concert pentru pian, *Concertul în sol major* (op. 58), compus în anul 1806, în care simfonistul își spune cuvântul său nobil, detașat de orice constrângere imprimată de influența tradiției. Surprinde de la început eliminarea unei introduceri orchestrale, primul gând poetic fiind încredințat pianului. Pe acest început, în care tonul duios domină impulsurile eroice, se va sprijini gândirea dramaturgului ce lansează gravitatea unei probleme și o va conduce prin meandrele meditației și ale visului până la deznodământul etic mereu urmărit de el. Față de concertele anterioare, procesul de relief emoțional dezvoltator din această creație aparține unui stadiu nou de gândire, cel al simfonistului. Nici o tendință către strălucire concertantă sau retorică nu-l abate pe compozitor de la viziunea sa artistică ce încearcă să afirme atributele unei concepții de „simfonie cu instrument solo" pe care Brahms o va prelua și o va cultiva în creația sa concertantă. În acest sens, Beethoven creează partidei pianului o integrare organică în drama ideilor muzicale, subliniindu-i, în același timp, rolul de personaj cu un anumit contur psihologic, așa cum apare cu deosebire în minunata parte lentă – unul dintre cele mai realizate modele de dramatism concertant din evoluția genului.

Concepția simfonic-concertantă din această lucrare va fi dusă mai departe de Beethoven în ultimele sale creații în acest gen – *Concertul pentru vioară și orchestră în re major* (1806) și *Concertul pentru pian și orchestră în mi bemol major* (1809).

Plasat în evoluția spectaculoasă pe care a avut-o creația lui Beethoven în primul deceniu al secolului al XIX-lea, *Concertul pentru vioară și orchestră* (op. 61) urmează îndeaproape lucrări de adevărată cotitură din istoria compoziției – cum a fost sonata *Appassionata* (op. 57). Creatorul de simfonii se afla la jumătatea drumului, între *Simfonia a patra* (op.60) și *Simfonia a cincea* (op. 67), deci după ce-și afirmase geniul în forța expresivă a limbajului orchestral, cu culminație în muzica *Simfoniei a treia, Eroica.* În ceea ce-l privește pe creatorul de concerte, căutările lui – deși clarificate în al patrulea său concert pentru pian și orchestră – duc mai departe aspirația compozitorului de a consolida soluțiile interpretative din raportul solist-orchestră. Cât despre arta

violonistului, ea venea de demult, din anii copilăriei, când Franz Rovantini (cel care-i fusese și rudă și prieten și murise atât de tânăr) îi dezvăluise tainele strunelor. Amintirea lui pare a fi plutit uneori în paginile scrise pentru acest instrument, toate (cu excepția ultimei sonate pentru vioară și pian) datând din primii ani ai noului secol. Printre acestea și două *Romanțe* pentru vioară și orchestră (în sol major – op. 40 și în fa major – op. 50), amândouă compuse în anul 1802, anul „Testamentului de la Heiligenstadt". Dacă stilul și întreaga lor concepție nu par a anunța înălțimea pe care se va plasa în curând unicul concert pentru vioară compus de Beethoven, ele se impun pe plan istoric ca lucrări ce pregătesc prezența atât de iubită a genurilor instrumentale de mică întindere („miniaturi"), ce va fi caracteristică pentru modernitatea romantică. Frumusețea poetică a muzicii lor se desfășoară cuceritor de calm și de echilibrat (formă de lied), ca o reculegere care-i poartă pe interpreți și pe ascultători într-o lume a destinderii interioare. Dar distanța de la aceste pagini contemplative dăruite viorii până la forța răscolitoare a muzicii din *Concertul în re major* este mare. Despre ambianța în care aceasta a fost compusă (în 1806), despre durata foarte scurtă a elaborării ei vorbesc însemnările existente în schițele de lucru. Ca și în cazul *Simfoniei a patra,* care o precede în cronologia opusurilor, muzica noului concert a fost compusă într-o dispoziție sufletească senină. Zbuciumul interior, atât de intens mărturisit de compozitor în sonate și în ultimul său concert pentru pian, apare stăvilit de reflecția senină, demonstrând încă o dată forța unor resurse de gândire rar întâlnite. Surprinde, desigur, faptul că, în șirul atâtor creații instrumentale și orchestrale, *Concertul pentru vioară* apare ca unicat. Cercetătorii operei sale ne informează că Beethoven a reluat în această lucrare o veche idee de a compune și pentru vioară o lucrare de amploare, așa cum atestă câteva schițe de lucru din anul 1788, de când datează expoziția unei forme de sonată dintr-un proiectat concert în do major. S-a făcut încercarea de a continua această intenție părăsită de compozitor la 18 ani, mărturie în acest sens rămânând o partitură publicată de violonistul Juan Manén, cu titlul *Konzertstück* (căreia muzicianul spaniol îi crease o cadență[44], dar încercarea lui a rămas doar de interes documentar. Și astfel, *Concertul în re major* rămâne – asemenea operei

44 George Manoliu: *George Enescu, poet și gânditor al viorii*, București, Editura Muzicală, 1986, p. 263.

Fidelio – o realizare unică, de preț inestimabil în ansamblul creației beethoveniene.

Patru lovituri de timpan își impun semnalul la începutul muzicii, asemenea unor ecouri misterioase ce se vor repeta pe parcursul primei părți (Allegro ma non tropo), anticipând timid sensurile unui procedeu pe care compozitorul își va sprijini dramaturgia în următoarea sa simfonie, *Simfonia destinului*. Întreg materialul muzical al noului concert se va desfășura într-o seninătate înălțătoare, cu o substanță afectivă proprie fiecăreia dintre cele trei părți ale genului. Arcuirea liniilor melodice din ideile ce generează muzica este de fiecare dată de o noblețe rară, calitate ce solicită interpretării o mare puritate de execuție. Forța de sugerare a naturii unui simțământ culminează în mișcarea mediană lentă (Largetto), când geniul compozitorului pare a fi transmis sensibilității solistului o stare de visare. Desprinderea din ea survine fără întrerupere (fără pauză spre Final), prin cântul viorii (acompaniat discret de orchestră), care conduce ideea de înseninare pe înălțimea unei culmi sonore (când tema refren din forma de rondo e reluată de „tutti orchestral" în fortissimo). Alternarea caracterului ei dansant cu noi nuanțe ale elanurilor emoționale – din care nu lipsește specifica îngândurare beethoveniană, cum ar fi cea din cantabilitatea cupletului în sol minor – este realizată într-o viguroasă alură de bravură concertant-simfonică.

Beethoven nu a compus nici o cadență pentru acest concert, indicând doar locul lor de intercalare. Din cele peste douăzeci de cadențe realizate de-a lungul vremii de interpreți, se detașează cele semnate de Joseph Joachim și de Fritz Kreisler, integrate organic în spiritul și marea cursivitate muzicală din concepția lucrării.

Interesant de semnalat este și felul în care s-a impus această creație concertantă ce va fi modelul pe care se va sprijini concepția lui Brahms (pentru a urmări evoluția istorică a genului doar pe treptele ei de aur). Prima audiție (la 23 decembrie 1806, pe scena teatrului „an der Wien") a fost încredințată violonistului Franz Klement. Era începutul unei epoci de dominație a virtuozității interpretative instrumentale, după cea vocală din evoluția operei, care limitase considerabil nivelul de înțelegere a muzicii în rândurile publicului din sălile de concert. Grăitoare în acest sens rămâne reclama de pe afișul ce anunța data evenimentului ce cuprindea și informația că „Domnul Klement va improviza la vioară și va cânta o sonată pe o singură coardă, cu

Scanned with OKEN Scanner

instrumentul ținut invers". Desigur că un asemenea interpret, amator de efecte exhibiționiste, nu putea avea resurse afective și intelectuale pentru a putea pătrunde în muzica lui Beethoven, o muzică ce solicita tălmăcitorului ei interiorizare, și nu demonstrație de tehnică exterioară. Și, dacă limitele dovedite de publicul vienez al acelor timpuri ar putea fi explicabile, fiind alimentate de repertoriul bogat în parafraze din opere și de surprizele acrobatice oferite de interpreți, cu totul inexplicabilă rămâne mentalitatea unui mare violonist al acelor timpuri, care a putut face compromisul de a asocia numele lui Beethoven cu un efect pur-acrobatic, ca acela de a cânta „mit ungekehrter Violine". Patru decenii au trebuit să treacă pentru ca arta lui Joseph Joachim să contribuie la transformarea concepției interpretative violonistice și — pe această cale — la nivelul de receptivitate al publicului meloman. El reia concertul lui Beethoven, dându-i o interpretare care a făcut autoritate printre marii violoniști ai epocii (a doua jumătate a secolului XIX-lea), interpretare care a dat cea mai mare dintre emoțiile artistice trăite de copilul Brahms, în seara de 11 martie 1848, așa cum reiese dintr-o scrisoare pe care violonistul o va primi peste ani de la compozitorul devenit celebru: „Acest moment — scria Brahms — îmi amintește mereu și mereu de momentul în care ne-am cunoscut pentru prima oară, întâlnire despre care, firește, tu nu știi nimic. Îl cântai la Hamburg, trebuie să fie mulți ani în urmă, iar eu eram, fără îndoială, cel mai entuziast dintre ascultătorii tăi. A fost un moment în care m-am exaltat haotic și în care te-am confundat cu însuși Beethoven"[45].

Lansat de Joachim și de urmașii lui celebri de la sfârșitul secolului romantic (printre care Eugène Ysaye și Lucien Capet), apoi de cei din pragul următorului veac (din rândul cărora se detașează marea profunzime a interpretării lui George Enescu, apoi a elevilor săi, în frunte cu Yehudi Menuhin), unicul concert pentru vioară și orchestră compus de Beethoven și dedicat de el lui Stephen von Breuning — prietenul copilăriei de la Bonn și al întregii vieți — va deveni un ideal greu de atins de violoniștii veacurilor următoare, o piatră de încercare în toate sălile de concert ale lumii, în toate concursurile care cern an de an marile talente interpretative.

Reîntorcându-ne la ultimele zile ale anului 1806, când Beethoven a asistat la insuccesul acestui concert, este ușor de înțeles starea sa de

45 Thomas san Galli: *Johannes Brahms*, München, 1912, pag. 15.

derută și încercarea pe care el a făcut-o după trecerea unui an, cea de a-i fi transcris muzica pentru pian și orchestră, partitură care a apărut publicată la „Wiener Kunst und Industrie-Verlag" chiar înainte de editarea muzicii sub forma ei originară. Dar ceea ce fusese realizat ca expresivitate pentru partida viorii – acele linii melodice exprimate monodic până la registre foarte înalte, cu emisia lor neîntreruptă (legato) – nu mai corespundea în interpretarea pe claviatura pianului. Derutat și decepționat din nou, Beethoven pare a fi hotărât să nu mai ofere literaturii concertante vreo altă compoziție. Nici încercarea de a crea o lucrare într-o concepție intermediară între cantată-concert-simfonie (*Fantesia pentru pian, cor și orchestră* op. 80) – compusă într-un timp record (în luna decembrie a anului 1808 – când i se programase o „Academie" – nu reușise să atingă înălțimile aspirației sale creatoare, ceea ce părea a-i fi întărit hotărârea. Dar noua sa creație – pe care viața de concert nu a înlăturat-o, așa cum s-a întâmplat cu „piesa de concert" publicată de violonistul spaniol Juan Manén – prezintă reală frumusețe, alături de trăsăturile ei experimentale și mai ales de importanța istorică pe care a determinat-o faptul că melodia finalului ei coral (Allegretto ma non tropo, quasi Andante con moto – în do major) are aceeași sursă de inspirație ca și tema principală din finalul vocal-simfonic al *Simfoniei a IX-a.*

Și totuși Beethoven va mai da o dată – și pentru ultima oară – măsura mare a talentului său într-o creație concertantă – în *Concertul în mi bemol major* pentru pian și orchestră (op. 73). Era în anul 1809, anul în care Napoleon ocupa din nou Viena, în care s-a stins viața lui Haydn și a început cea a lui Mendelssohn-Bartoldy. Raportat la creația lui Beethoven, acest an apare dominat de dorința compozitorului de a se retrage în intimitatea unor genuri camerale. El scrie multe, foarte multe lieduri, două sonate pentru pian, un cvartet pentru coarde *„al harpelor"*, un sextet pentru coarde și doi corni. Dintre acestea doar *Sonata* op. 81 (*Les Adieux*) reflectă direct perioada de ocupație a trupelor franceze, pe manuscrisul partiturii ei fiind notate datele corespunzătoare plecării și revenirii la Viena a arhiducelui Rudolph, căruia îi era dedicată această sonată programatică. S-ar părea că și denumirea de *Imperialul* ar fi fost de pus în legătură cu evenimentele timpului. Dar nici unul dintre eforturile făcute de cercetători pentru a găsi urma unei asemenea asociații nu a fost concludent. Și cum ar putea fi explicată dedicația

Scanned with OKEN Scanner

pe care Beethoven a făcut-o acestei creații tot arhiducelui Rudolph, devotatul său prieten, refugiat din mijlocul unei invazii dictată de o forță „imperială"? Titlul ei – cucerit în timp – se datorează grandoarei lui emoționale, și nu trecerii lui Napoleon sau a altui împărat al vremii prin istorie. O îndrăzneală ce depășește concepția oricăruia dintre debuturile vreunui concert creat până atunci este de semnalat în stilul improvizatoric – asemenea unei cadențe – încredințat pianului la începutul mișcării Allegro (partea întâi), care anunță caracterul energic, triumfal, al acestei ultime compoziții concertante beethoveniene. Sentimentul eroic, de impresionantă luminozitate, este cel ce creează marea unitate a lucrării, captând în substanța lui orice val de lirism apărut. Un prim exemplu în acest sens îl constituie transformarea temei a doua din forma de sonată a primei părți, a cărei enunțare stinsă (pianissimo) cucerește vigoare de adevărat marș triumfal. În aceeași viziune de strălucire emoțională se încadrează și concepția trecerii nemijlocite de la partea lentă la Final. Pasul de la splendoarea poetică – cu înălțare până la religiozitate – din „Adagio un poco molto" la tumultul sonor expansiv final este făcut pe o punte ce creează o emoție uluitoare. Astfel, din încercarea șovăielnică de înfiripare a unui arpegiu (la pian) crește și se afirmă cu o forță ce nu mai poate fi îngrădită (fortissimo) tema principală a ultimei părți (tema refren a formei de rondo). Strălucirea ei este învăluită apoi de intervenția unor surprize muzicale – legănare de vals, nuanțe de umor – totul într-o concepție simfonic-concertantă monumentală. Scriitura pianistică de bravură – caracteristică în general acestei creații (cu lanțuri de arpegii, de triluri, de game în terțe și octave, de pasagii cu dificultăți tehnice greu de învins) – spune, cu evident rol de surpriză, un ultim cuvânt scânteietor în fraza ce încheie muzica, o alergare vijelioasă în unison pe întreaga claviatură a pianului, ca un rămas-bun încărcat de exuberanță. Era, într-adevăr, „rămasul-bun" luat de compozitor de la genul concertului, gen încununat de el printr-o spectaculoasă demonstrație de realizare a vechii idei de „concerte" într-un suflu înaripat de avânturile îndrăznelii romantice.

Doi ani mai târziu, la 28 noiembrie 1811, muzica acestei capodopere beethoveniene își va începe epoca de glorie. Întâmplarea a făcut ca prima ei audiție să aibă loc în sala Gewandhaus din Leipzig, consemnând unul dintre cele mai mari evenimente trăite de publicul acestui centru muzical german în care se sfârșise viața lui Bach și în care, nu

peste multă vreme, se va da asaltul „Davidienilor" lui Schumann împotriva „Filistinilor". *Imperialul* lui Beethoven, punte de aur între trecut și viitor, își cucerea, astfel, dreptul la nemurirea numelui său.

2. Uverturile

Urmărind cronologia creației beethoveniene se poate observa faptul că toate compozițiile sale pentru orchestră simfonică (cu excepția primei și ultimei simfonii) aparțin epocii cuprinse între anii 1802—1815. Timid la început (*Simfonia a doua* în anul 1802, *Romanțele pentru vioară* — în 1803), curajul compozitorului de a gândi prin complexitatea sonorității orchestrale se transformă în adevărată voluptate artistică. Muzica de cameră, cu totul captivantă până atunci, începe să fie neglijată (cea pentru pian fiind chiar părăsită între anii 1805—1809), în timp ce lucrările de mare amploare sonoră — simfoniile, concertele — sunt mereu în șantierul de lucru.

Printre acestea, și un șir de uverturi despre a căror însemnătate vorbește frecventa lor prezență în sălile de concert de pretutindeni. Începutul îl fac cele trei uverturi *Leonora* — toate în do major — compuse pe rând pentru unica operă scrisă de compozitor care pe atunci purta numele Leonorei, personajul ei principal (opera luând ulterior denumirea de *Fidelio*). Așa cum se știe, numele de „uvertură" — dat la început unei muzici instrumentale sau orchestrale cu caracter introductiv (la fugă, suită, concerto grosso etc.) — s-a consacrat treptat și pentru lucrările scenice (mai întâi în baletele de Curte și apoi — o dată cu Lully — și pentru spectacolele de operă). Către sfârșitul secolului al XVIII-lea, Gluck și Mozart au contribuit la transformarea rolului ei de factor introductiv tonal și totodată pregătitor de atmosferă (scenică și chiar de sală), dând muzicii de deschidere a ultimelor lor creații celebre nu numai funcția de anticipare tematică, dar mai ales cea de sublimare a fondului ideatic propriu textului literar. Beethoven hotărăște să-și încerce și el forțele pe acest teren complex al operei, și o asemenea unică încercare a sa îi va opri îndelung munca (între 1804—1806, în 1814), făcându-l să revină în repetate rânduri de unde a pornit, adică de la pagina de deschidere a muzicii, de la uvertură. Aspirația compozitorului către o expresie muzicală puternic convingătoare l-a condus la revizuirea,

Scanned with OKEN Scanner

refacerea și chiar recrearea ei. De prima încercare (uvertura *Leonora* nr. 1) a fost total nemulțumit, mărturie în acest sens fiind faptul că lucrarea sa de atunci a primit doar postum număr de opus (op. 138, ultimul număr din lista opusurilor beethoveniene). Pentru reprezentarea din anul 1805 a creat o nouă uvertură (*Leonora* nr. 2 — op. 72-a) a cărei muzică concentra conflictul dramatic prin idei muzicale ce ilustrau eroismul personajelor (Leonora, Florestan) în opoziție cu acțiunile inumane ale celor ce au declanșat marea lor dramă. Nu lipsesc nici aluziile programatice (semnalele de trompetă care anunță venirea salvatorului lor) din acest proces de încordată tensiune a înaintării muzicale către echilibrul final. Dar nici de data aceasta Beethoven nu a fost deplin mulțumit și creează operei sale încă o uvertură — *Leonora III* (op. 72-b). Urmărindu-i muzica, care începe tot cu un Adagio introductiv și continuă cu aceleași idei și evenimente muzicale, s-ar părea că deosebirea dintre aceste două uverturi nu ar privi decât proporția formei (cu dezbateri mult mai întinse în ultima) și concepția orchestrației. Dar la o analiză mai atentă se poate constata că este vorba de o trăsătură de deosebire cu mult mai importantă, cea care definește însuși specificul gândirii lui Beethoven, pe care dirijorul Wilhelm Furtwängler a simțit-o și a relevat-o în „Paginile sale de jurnal"[46]. Referindu-se la ceea ce înseamnă forma în gândirea unui muzician, el prezintă cazul lui Beethoven, care — după ce compune uvertura *Leonora II* neglijând principiile formei de sonată, printre care eludarea reprizei — revine și reface lucrarea (*Leonora III*). Subliniind marea admirație pe care Wagner a avut-o pentru ultima versiune, Furtwängler amintește faptul că marele romantic a considerat ca „singur punct slab al muzicii tocmai „Repriza", adică exact acela pe care Beethoven simțise nevoia „să-l corecteze". „Căci tocmai această Repriză — o subliniază Furtwängler — și, legat de ea, Coda finală cu o desfășurare mult mai amplă, este ceea ce deosebește uvertura a III-a de a II-a și pentru care Beethoven a făcut ceva ce n-a mai făcut niciodată: a rescris lucrarea. Există și astăzi oameni care prețuiesc mai mult versiunea a II-a, ca fiind „mai primară". Este „mai primară" doar în sensul că s-a născut anterior. În realitate, acești oameni au înțeles tot atât de puțin ca și Wagner că reîntoarcerea la forma de sonată a fost pentru Beethoven o necesitate, un imperativ lăuntric. Că legea simetriei,

46 Wilhelm Furtwängler: *Pagini de jurnal*, Ed. Muzicală, 1987, pag. 49—50.

Scanned with OKEN Scanner

a armoniei întregului, care se află la baza formei de sonată, l-a *constrâns* să o facă și că numai *datorită acesteia* a devenit posibilă creșterea, irumperea către depărtări a vibrației din Coda, conducerea spre împlinirea deplină, spre sfârșit a conținutului acestei lucrări uriașe, așa cum ni se înfățișează ea în versiunea a treia. La Beethoven, forma de sonată este – aici și pretutindeni – nu doar schema pe care, după preferință, o dată o urmezi și altă dată nu. Ea crește de la sine, din muzica respectivă, o dată cu crearea ei. Ea este o consecință inevitabilă a acestui fel de concepere, la Beethoven ea este însăși forma gândirii muzicale, căci este o *formă naturală*. „Orice privire imparțială asupra celor două uverturi – oricât ar stima genialitatea primei – va da dreptate lui Beethoven de a fi creat versiunea ulterioară" – încheie marele dirijor al secolului XX considerațiile sale, adăugând și cuvintele: „A știut Beethoven ce a făcut, când a scris lucrarea a doua oară".

Peste aproape un deceniu (în anul 1814), Beethoven va compune a patra uvertură pentru opera sa (op. 72-c), care se va deosebi de primele prin denumire (ea va lua numele nou al operei, anume – *Fidelio*), prin tonalitate (mi major), prin materialul ei muzical (de data aceasta fără legătură tematică cu muzica operei), comună fiindu-le doar menirea de a preceda desfășurarea scenică pe calea unui proces de esențializare a conținutului ei emoțional eroic. Ea este cea care deschide reprezentarea spectacolului dramatic până în zilele noastre, în timp ce muzica uverturii anterioare (*Leonora III*) se cântă de obicei între cele două tablouri ale actului final. Dar nu poate fi trecut cu vederea faptul că muzica acestei „lucrări uriașe" (*Leonora III*) – cum o elogiază Furtwängler – răsună cel mai des în sălile de concert, detașată de operă (de altfel ca și *Leonora II*, sora ei mai mică în valoare, după aprecierea dirijorului german).

Din epoca în care Beethoven a creat uverturile destinate preludierii operei sale datează o altă lucrare în acest gen – uvertura *Coriolan* (op. 62 – 1807). Realizarea ei este de pus în legătură cu admirația pe care compozitorul a avut-o pentru scriitorul vienez Heinrich Joseph Collin (1772–1811), coleg de generație (cu o viață mult mai scurtă) care îi devenise prieten. Lui îi dedică noua creație, inspirată de subiectul nobil al uneia dintre piesele în care scriitorul reînvia un moment din istoria Romei antice. Este cel în care nedreptățitul luptător Coriolan, deși contribuise la marea glorie a imperiului, fusese răsplătit cu exilul. El

Scanned with OKEN Scanner

hotărăște să se alăture dușmanului și, în fruntea unei armate uriașe, pornește asaltul împotriva Romei și a tribunilor ei. Neoprit în loc de nici unul dintre emisarii trimiși, el se va înduioșa și va renunța la planul său de răzbunare numai la rugile mamei și ale soției sale, salvând astfel vieți omenești nevinovate și frumusețile mărețului oraș. Analogia dintre dezastrul ce amenința Roma cu cinci sute de ani înainte de Christos și teroarea ocupației trupelor napoleoniene pe care Viena o trăia în acea vreme a dat substanță inspirației lui Beethoven, realizând prin muzica sa o imagine impresionantă a neliniștii ce aduce amenințarea, ca și a descătușării supreme adusă de pace. Forma de sonată a favorizat și de data aceasta relieful ideilor ce portretizau muzical eroul (hotărârea lui de a-și impune dreptatea — pe de o parte; dragostea și bunătatea celor ce imploră și reușesc să învingă pornirea distrugătoare a răzbunării — pe de altă parte). Felul în care se transformă tema inițială — de la energia amenințării și a acțiunii, până la sonoritățile învăluite de înduioșare finale (pianissimo), demonstrează specificul simfonismului lui Beethoven, așa cum îl prezenta cu o argumentare deosebit de convingătoare marele interpret al operei sale — dirijorul Furtwängler.

Urmează uvertura *Egmont* (op. 84), a cărei muzică mereu cântată și aplaudată este de pus în legătură cu admirația pe care Beethoven a avut-o pentru Goethe. El a compus muzica (uvertură, antracte, final orchestral) pentru punerea în scenă a tragediei celebrului scriitor, publicată în anul 1788. Din desfășurarea acestei noi creații beethoveniene, datând din anul 1810, s-a detașat uvertura, acea pagină tulburătoare care concentrează ideea sfântă a libertății, idee pentru care s-a jertfit Egmont. Lupta lui pentru a cuceri independența popoarelor din Țările de Jos de sub stăpânirea spaniolă, curajul cu care el îl înfruntă și pe rege (Filip II) și Inchiziția au înflăcărat inspirația artistului. Muzica lui pune în contrast acțiunile eroului cu cruzimea și mișelia asupritorilor, care culminează cu asasinarea lui. Dar în sufletul compozitorului vibra mereu, cu aceeași intensitate, sentimentul credinței în dragoste. Ideea de jertfă a vieții pentru salvarea omului iubit, lansată de dramaturgii francezi ai timpului și întruchipată de curând de el în personajul Leonorei din opera *Fidelio*, a găsit corepsondență și în piesa lui Goethe, în care tânăra Clara — iubita lui Egmont — își riscă viața chemând poporul la arme pentru a-l salva și se omoară eroic atunci când el e răpus mișelește. Aceste două laturi ale ideii de jertfă — cea pentru salvarea patriei și cea

Scanned with OKEN Scanner

pentru salvarea eroului iubit — domină întreaga muzică creată de Beethoven, de la introducerea ce sugerează suferința celor asupriți (introducere la muzica uverturii), până la finalul înălțător al tragediei ce slăvea eroul și faptele lui (final cunoscut sub denumirea de „Simfonia triumfală"). Referindu-ne doar la esențializarea conținutului dramatic din cuprinsul uverturii, se impune din nou valoarea construcției din forma de sonată, care favorizează claritatea opoziției dintre bine și rău, cu dezbateri interioare ce conduc la supremația forței înălțătoare. Cu totul remarcabilă apare puterea evocatoare a ideilor muzicale conducătoare, reliefată și pe calea orchestrației, unul din meritele prin care compozitorul realizează tranziția către limbajul clarității programatismului din viitorul gen al poemului simfonic.

Beethoven nu va părăsi genul uverturii, dar nu va mai atinge culmile expresive cucerite în primele sale bijuterii simfonice. Din anul următor (1811) datează uverturile *Ruinele Atenei* și *Regele Ștefan*, compuse pentru piesele lui August von Kotzebue (1761–1819), autor dramatic mult apreciat în epocă, iar din 1814 — cea de a patra și ultima uvertură pentru a treia înscenare a operei sale *Fidelio* (cea care poartă noul nume al operei și se cântă la deschiderea ei). La aceste creații gândite pentru acțiunea de scenă, se mai adaugă două uverturi festive, amândouă în tonalitatea do major: *Zur Namensfeier* (La sărbătorirea numelui) (op. 115) și *Zur Weihe des hauses* (La inaugurarea casei) (op. 124), prima — compusă în 1815, la celebrarea numelui împăratului; a doua — compusă șapte ani mai târziu (1822), la inaugurarea teatrului din Viena. Dar între aceste două ultime uverturi festive, compuse ocazional și surâzând printre gândurile sale grave, Beethoven începe lucrul la două capodopere ale întregului tezaur vocal-simfonic universal: *Missa Solemnis* (1819–1823) și *Simfonia a IX-a* (1822–1824), care-i vor reprezenta peste vreme arta și nemurirea.

3. Simfoniile

Simfonia este genul care a apărut mai târziu în evoluția lui Beethoven. Când el se stabilise la Viena (era în 1792), Mozart murise de un an lăsând moștenirea lui inestimabilă de simfonii, iar Haydn pășea către cel de al șaptelea deceniu al vieții, înconjurat de unanimă prețuire. Gloria de virtuoz al pianului o cucerise din primii ani trăiți în

capitala măreţului imperiu habsburgic, în timp ce compozitorul se impunea cu fiecare lucrare nou creată, din rândul cărora lipsea simfonia. După şapte ani de ezitare el dă la iveală o primă creaţie în acest gen – *Simfonia în do major* (op. 21) – în a cărei muzică mai dăinuia din superba seninătate a artei lui Mozart şi Haydn. Prima ei audiţie din seara de 2 aprilie 1800 a însemnat un adevărat succes, cu toată rezerva pe care câteva glasuri din presa vremii au avut-o faţă de unele abateri de la ceea ce se consfinţise în concepţia acestui gen. În primul rând muzica pornea pe relaţii armonice ce nu afirmau, ci conduceau la cucerirea tonicei (do). După această trăsătură de unire dintre fugitiva introducere lentă şi muzica primei părţi, expunerea temei principale din forma de sonată (Allegro con brio) nu mai era încredinţată doar unui singur tip de instrumente (aşa cum se obişnuise până atunci), la enunţarea ei participând pe rând grupul corzilor şi al suflătorilor de lemn. Desigur că astăzi, după ce receptivitatea muzicală a evoluat, asemenea mărturii de „nonconformism" trec cu totul neobservate. Ceea ce se detaşează la o privire retrospectivă mai atentă rămâne felul în care Beethoven a tratat muzica Menuetului. El menţine denumirea dansului francez, dar îi părăseşte caracterul specific ce nu mai corespundea concepţiei unui compozitor ce căuta să realizeze unitatea unei creaţii pe toate căile expresivităţii muzicale. Noua pulsaţie ritmică pe care el o imprimă muzicii din cea de a treia parte a acestei creaţii se îndepărtează de legănarea vechiului dans, conducând spre verva sau neliniştea ce va fi caracteristică de acum încolo pentru scherzo-urile integrate în construcţia ciclului simfonic cvadripartit. Soluţia unei asemenea transformări pare a fi obsedat pe atunci gândirea lui Beethoven, pentru că ea apare şi în unele lucrări de muzică de cameră), (cele din *Cvartetele de coarde op. 18* fiind edificatoare în acest sens).

Premisele unei concepţii noi de unitate a fondului emoţional afirmate în *Simfonia în do major* se impune şi se amplifică în următoarea creaţie – *Simfonia în re major* (op. 36) compusă în anul 1802. Din nou o introducere lentă pregătitoare, dar de data aceasta pe o întindere de trei ori mai mare şi prezentând vădite intenţii de ciclicitate motivică cu muzica primei părţi (un „Allegro con brio", ca şi în prima simfonie). Şi coloritul temei principale a formei de sonată (violoncel) şi intensificarea travaliului conflictual din secţiunea dezvoltatoare (prelungit şi în „Coda") reflectă o specifică gravitate emoţională. În ceea ce priveşte

muzica părții a doua („Larghetto"), aceasta pare a întinde o trăsătură de unire înduioșătoare între lirismul lui Mozart și cel al lui Schubert. Forma de sonată continuă să ofere compozitorului cadrul de realizare a gândirii sale (de altfel ca și partea lentă a primei simfonii) însă desfășurarea poetică a muzicii, întretăiate de umbre, parcurge un arc mult mai amplu, făcând pasul către meditațiile din simfoniile viitoare. Dar „pasul" categoric către acestea va fi făcut în partea a treia, un „Scherzo" prin care Beethoven înlocuiește cu îndrăzneală tradiția menuetului. Măiestria compozitorului de a sugera senzația de umor și veselie, prin varietatea contrastelor timbrale și dinamice, este cuceritoare. Pulsația ritmică, ce devine exuberantă în partea a patra (Allegro molto), a făcut pe Berlioz să interpreteze această muzică finală drept „un al doilea scherzo", subliniind prin considerația sa atributul de unitate organică a noii creații beethoveniene. Ceea ce se impune însă, până în ultimele măsuri ale partiturii ei (în Coda) este tendința de elaborare a ideii de bază din construcția intermediară dintre forma de sonată și cea de rondo a muzicii concluzive, fixând sensul categoric afirmativ al gândirii compozitorului care reușise să depășească prăbușirea sufletească destăinuită de el în „Testamentul de la Heiligenstadt" al aceluiași an 1802. O dragoste de viață clocotitoare, o speranță impresionantă în tămăduirea auzului său ajuns la limitele percepției luminează muzica celei de a doua simfonii, ascultată pentru prima oară la 5 aprilie 1803, în sala Teatrului „an der Wien". Era momentul care părea a încununa stilul simfonic clasic vienez, întruchipat de triumviratul de aur alcătuit din Haydn, Mozart, Beethoven. Peste fiecare cărămidă pe care primii doi iluștri reprezentanți ai simfonismului de la sfârșitul veacului al XVIII-lea o puseseră la desăvârșirea simfoniei tradiționale, Beethoven adaugă de la bun început (în primele două creații) suflul geniului său. Relațiile temelor din „Allegro con brio" (în ambele simfonii) l-au condus la amplificarea secțiunilor din forma de sonată (cu deosebire în *Simfonia în re major,* în care dezbaterile pot fi surprinse până la sfârșitul formei, în secțiunea unei Code ample). Substanța conținutului emoțional și-a pus amprenta și pe concepția muzicii din părțile lente, amândouă în formă de sonată (cu o întindere neobișnuit de mare în „Larghetto" din Simfonia a II-a), impunând apoi părăsirea menuetului din cea de a treia parte, la început timid (în *Simfonia în do major*), apoi categoric (în *Simfonia în re major*), pentru a se putea trece firesc, convingător, la

Scanned with OKEN Scanner

logica concluziei din desfășurarea ciclului simfonic. Sprijinită pe aceste cuceriri, următoarea simfonie – celebra *Eroica* – va fi o adevărată întruchipare a noului romantic beethovenian, transformare impulsionată de îndrăzneala unor aspirații umanitariste ce amintesc de arta lui Michelangelo.

Muzica simfoniei a treia – *Simfonia în mi bemol major* (op. 55) – a fost elaborată în lunile mai-noiembrie ale anului 1803, fiind pregătită pentru un concert ce urma să aibă loc la începutul anului viitor. Memorabilul eveniment al primei ei audiții este consemnat, după trecerea unui an – la 5 aprilie 1805 – în cadrul unei „Academii" de la „Theater an der Wien".

Pentru a pregăti înțelegerea concepției noi pe care această grandioasă creație beethoveniană o prezintă în evoluția istorică a simfoniei, se impune citarea titlului și subtitlului ei, așa cum acestea au apărut la prima editare din luna octombrie a anului 1806: „Simfonia Eroica, a due Violini, due Flauti, due Oboi, due Clarinetti, due Fagotti, tre Corni, due Clarini, Timpani e Basso, composta per festigiare il sovvenire di un grand Uomo e dedicata a Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz da Luigi van Beethoven, op. 55, Nr. 3 delle Sinfonie..." Din aceste rânduri se desprind câteva aspecte deosebit de interesante. În primul rând faptul că lucrarea este dedicată unui binefăcător, după obiceiul timpului[47], dar peste această intenție de răsplătire artistică se înalță nobilul sens generalizator de închinare a muzicii sale unui „grand Uomo", ale cărui virtuți eroice pot aduce libertate și fericire omenirii. Când Beethoven a pornit lucrul la noua sa simfonie, asemenea virtuți supreme păreau a fi fost întruchipate de Napoleon Bonaparte, iluzie frântă în primăvara anului 1804, când acesta acceptă strălucirea demnității imperiale, până nu de mult combătută. Admirația compozitorului se transformă în deziluzie și intenția de a-i fi slăvit faptele prin măreția muzicii sale (pe care o crease în 1803) nu mai corespundea în momentul în care lucrarea este tipărită (1806), ceea ce explică sensul abstract din subtitlul compoziției. Năzuința spre libertate și binele omenirii care a condus permanent pana artistului – așa cum aceasta se dezvăluise de curând în *Sonata pentru pian cu marș funebru* (op. 26,

47 *Simfonia I* fusese dedicată baronului van Swieten, iar cea de a doua simfonie – prințului Lichnowsky.

din 1801) și cum va răsuna zguduitor în opera *Fidelio*, în uverturile *Coriolan* și *Egmont*, în *Missa Solemnis* și *Simfonia a IX-a* – se manifestă cu o forță dramatică în muzica acestei noi simfonii beethoveniene.

Prima parte (din nou un „Allegro con brio" ca și în primele două simfonii) este un poem muzical eroic impresionant. Forma în care ideea de luptă și de jertfă a vieții pentru cucerirea dreptului omenesc la libertate nu părăsește conceptul construcției clasice (forma de sonată), dar viziunea dramaturgiei din conținutul ei este prezentată într-o dinamică nouă. În primul rând profunzimea fondului eroic-tragic, urmărită în desfășurarea ei emoțională, a condus compozitorul la dimensiuni neobișnuit de mari pentru fiecare dintre secțiunile formei[48], ca și la imaginarea unor modalități stilistice de expresivitate noi. Fără pregătirea vreunei introduceri pregătitoare (redusă la două acorduri de tonică puternice), suflul eroic poate fi surprins de la început în substanța temei principale[49], a cărei melodică simplă, condusă inițial pe treptele acordice ale tonalității de bază, prezintă transformări de culoare evocatoare: expusă în registrul grav (violonceli), ea este învăluită de glasuri din registrul înalt (viori), pentru a crește apoi în strălucire până la tonuri triumfale (compartimentul suflătorilor – dominat de trompete și corni), creștere ce pare a sugera ideea de aderare treptată la avântul eroic. Dar în această cale de afirmare a subiectului survin obstacole greu de învins de la bun început, așa cum apar în însăși desfășurarea profilului lui, cu oprirea pe *do diez* (măsura 7-8), peste care viorile preiau cursul tematic în ritm sincopat. Obstacolele vor continua să frâneze avânturile luptei, atingând momente de mare tensiune dramatică, cum sugerează, de exemplu, asprimea disonanței create de corni pe fondul tremolat al viorilor din secțiunea dezvoltatoare (măs. 249 și urm.). În această formă de dezvăluire a ideii de bază, compozitorul nu a neglijat importanța principiului bitematic al formei de sonată, lupta eroică neexcluzând prezența unor aduceri aminte, a meditației, a rugăciunii, nuanțe întruchipate de expresivitatea temei a doua, a cărei desfășurare pe culori timbrale variate (de flaut, oboi, clarinet, viori) este relevantă în evoluția prezentată de compozitor în arta instrumentației. Survine și o a treia

48 Expoziția – 152 măsuri: Dezvoltarea – 246 măsuri; Repriza – 158 măsuri și Coda – 134.

49 Sorgintea acestei teme a condus la cercetări importante în muzicologia modernă, datorită faptului că linia ei melodică se găsește și într-una dintre primele opere compuse de Mozart (*Bastien și Bastienne*).

Scanned with OKEN Scanner

temă (a oboiului) în secțiunea dezvoltării, secțiune ce apare ca o adevărată demonstrație de geniu creator. Universul sufletesc și faptele eroului sunt redate prin valuri de înaintări întretăiate de momente de prăbușire ce ajung să atingă pierderea totală a suflului. Dar cu ultimul strop de putere înaintarea va continua și va învinge (Repriza), fără ca în măreția strălucitoare a muzicii să poată fi uitat prețul jertfelor supreme (Coda, ca o a doua dezvoltare). Această idee de sacrificiu al vieții pentru cucerirea veșnicului ideal de libertate al omenirii este continuată în cel de al doilea act al simfoniei (Adagio assai). Cuvintele „Marcia funebre", puse cu intenție programatică de compozitor, anunță conținutul muzicii, deși acesta — mersul grav al unui convoi ce-l întovărășește pe ultimul drum pe eroul căzut în luptă — este evocat cu o claritate impresionantă. Realizarea unei atmosfere funebre nu este nouă în muzică. Nu de mult o cultivase chiar Beethoven în *Sonata pentru pian în la bemol major* (op. 26). Ceea ce nu fusese până atunci atins în creația cultă este de găsit în intensitatea gravă a simțămintelor de durere și de recunoștință trăite de cei rămași. Protestul împotriva asupririi răzbate și el, dar fără a putea acoperi profunzimea suferinței. Este o îmbinare de trăiri interioare care nu conține să-și afirme actualitatea într-o lume în care asuprirea și consecințele ei continuă să apese, provocând mereu lupte și jertfe.

Deosebit de important este faptul că acest tablou muzical programatic, gândit de Beethoven în tonalitatea *do minor,* deschide seria unor celebre marșuri și pagini funebre din literatura muzicii romantice și postromantice, așa cum acestea vor apărea în creația lui Chopin, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner, Bruckner sau Mahler, în variate genuri — de la sonată la simfonie, de la lied la operă.

După ce mulțimea a plâns moartea eroului și l-a condus cu o tristețe copleșitoare la odihna lui de veci, legătura cu ideile pentru care el s-a sacrificat este sugerată în dinamica Scherzo-ului (partea a treia, Allegro vivace). Un puls ritmic, simbolizând pe cel al inimii care continuă să bată în trupurile celor rămași, duce mai departe și pe alte planuri sensurile active ilustrate în muzica primei părți. Ritmul vitalității conduce la ecouri de fanfară (în secțiunea mediană a formei A-B-A), ceea ce face legătura cu dramaturgia primei părți. Această amintire muzicală, ca și contrastul specific pe care îl prezintă muzica Scherzo-ului față de cea a tabloului cu marș funebru, este revelator pentru contribuția

compozitorului în evoluția conceptului simfonic. Să ne închipuim legănarea unui Menuet – deci a unui dans ce aducea până nu de mult sentimentul bucuriei de a trăi în desfășurarea ciclului simfonic cvadripartit – în acest moment al poemului muzical epic. Dar acest simțământ senin nu era trăit decât de prea puțini dintre semenii compozitorului, care dorea ca arcul muzicii sale să aibă cuprindere totală. Ideea dreptului tuturor oamenilor la bucuria de a trăi este supremă pentru el, o impune în această creație și o va duce la desăvârșire în numeroase pagini ale viitoarelor sale lucrări, atingând apogeul în finalul *Simfoniei a IX-a,* când va apela și la cuvânt pentru a fi sigur că și-a transmis mesajul cu claritate deplină. În această viziune, a dorinței de a fi înțeles, se încadrează și concluzia acestei simfonii, o magnifică esențializare a tuturor trăsăturilor specifice artei sale. El recurge la tema unui contradans pe care îl compusese cu ani în urmă (1795) – temă pe care o reluase în finalul baletului *Făpturile lui Prometeu* (op. 43 – 1801) și pe care își construise și *Variațiunile pentru pian în mi bemol major* (op. 35 – 1802) – pentru motivul că aceasta cucerise o largă circulație nu numai în saloanele aristocratice, dar și în sălile de baluri la care avea acces întreaga populație a Vienei. Pe o asemenea cale de accesibilitate Beethoven va construi un șir de variații, mai întâi pe linia simplă a acompaniamentului din bas, apoi pe melodia propriu-zisă a dansului. Sprijinită pe cele două entități muzicale, desfășurarea variațională se va încadra într-o organizare care nu era străină de principiile formei de sonată (bitematism, secțiune dezvoltatoare, echilibru final), ilustrând atât o demonstrație de valorificare a diferitelor modalități stilistice de expresivitate, cât și marea sa artă de a imagina ipostaze noi subiectelor alese. Peste această continuă varietate expresivă se impune o permanentă creștere a intensității ei, de la simplitatea extremă a enunțărilor inițiale, până la monumentalitatea sonoră a realizării finale.

Locul pe care îl ocupă *Eroica* lui Beethoven în evoluția simfoniei este de o importanță covârșitoare. Acesta se impune direct, prin intenția programatică ce apare declarată prin titluri („Eroica", „Marcia funebre"), prin construcția care părăsește Menuetul, prin dimensiunile ei grandioase, neatinse până atunci. Mai disimulat apare rolul pe care îl au limbajul armonic și cel timbral, cu funcțiile lor specifice, cu coloritul lor mereu evocator, care deschid căi noi tensiunilor modulatorii și tehnicii orchestrației moderne. Este lucrarea care rămâne model pentru

Scanned with OKEN Scanner

simfonia viitorului (romantică, postromantică, sau pentru cea a secolului XX) prin substanța ei ideatică (actuală pentru orice epocă) și prin expresivitatea realizării ei compoziționale. Pe această concepție simfonică nouă, determinată de o anumită gravitate a conținutului, Beethoven va crea muzica unora dintre simfoniile sale viitoare (a V-a, a VII-a și a IX-a), printre care vor surveni și creații cu priviri înapoi spre tradiție *(Simfonia a IV-a, Simfonia a VIII-a)* sau care afirmă un prototip nou de simfonie programatică *(Simfonia a VI-a).* Varietatea pe care o va prezenta fondul emoțional al acestor lucrări simfonice – cu implicații directe în forma și stilul realizării lor artistice – este justificată (ca și în cazul sonatelor) de transformările trăirilor sale interioare, așa cum acestea s-au derulat în funcție fie de unele sentimente subiective, fie de anumite evenimente politice din contemporaneitate, așa cum au fost aventurile războinice napoleoniene, cu urmele lor adânci în viața socială europeană.

Urmărite în continuare în cronologia lor, simfoniile beethoveniene prezintă o alternanță constantă între subiecte desprinse din zone luminoase și subiecte grave, cu problematică filozofică, deosebire de fond ce nu va avea nici o influență asupra sensului ascendent al gândirii artistice, care va atinge de fiecare dată soluția echilibrului clasic prin imagini muzicale de impresionantă strălucire. Plasată între *Simfonia Eroica* și *Simfonia destinului,* cea de a patra simfonie – *Simfonia în si bemol major* (op. 60) apare ca o adevărată oază de fericire tinerească în mijlocul unui deșert arzător. Creația muzicii ei urmează unor realizări care reflectă frământări sufletești intense, din rândul cărora se detașează sonata *Appassionata* și cel de al patrulea concert pentru pian, cărora se adaugă eforturile compozitorului de a desăvârși muzica operei *Fidelio* – „mein Schmerzenskind", cum considera el a fi fost acest rod al artei sale. Biografii lui Beethoven consideră că noua sa dispoziție sufletească – așa cum aceasta se reflectă de la prima la ultima măsură a *Simfoniei în si bemol major* – se datorează liniștii pe care i-a adus-o dragostea pentru Therese Brunsvick, una dintre cele mai prețioase prezențe din viața compozitorului. Nici una dintre informațiile existente în documentația vremii nu aduce însă o confirmare certă în legătură cu fondul inspirator al acestei noi creații (dedicată, de altfel, contelui Oppersdorf). Ceea ce se știe este faptul că Beethoven, ajuns la vârsta de treizeci și șase de ani, a petrecut câteva luni ale verii anului 1806 la domeniul familiei

Brunsvick din Martonvasar, când se bănuiește că ar fi avut loc în taină o logodnă între el și Therese, cea mai profundă și ultima din rândul tinerelor pianiste ale familiei cărora le-a fost profesor și care au avut, pe rând, un rol important în viața și creația sa (Giuletta Guicciardi, Josephine Brunsvick). Convingător în acest sens este doar faptul că în această vacanță Beethoven a părăsit lucrul început la *Simfonia în do minor* (ce va deveni *Simfonia a V-a*, copleșitoare prin problematica pusă de muzica ei, pentru a-și înregistra starea de beatitudine sufletească în limpezimea paginilor unei simfonii noi, limpezime cu totul străină de zbuciumul interior trăit de-a lungul acestor ani ai maturității sale creatoare. Trecerea de la starea profund meditativă (care declanșează muzica *Simfoniei în do minor*) la cea de exuberanță juvenilă și lirism, specifică noii simfonii, pare a fi marcată în nuanțele de incertitudine ale introducerii lente (Adagio) care preludiază luminozitatea muzicii din prima parte (Allegro vivace) într-o formă de sonată ce revine la dimensiunile ei clasice. Mișcarea trepidantă (Allegro vivace) care domină muzica simfoniei (caracteristică și pentru partea a treia în forma de scherzo cu două trio-uri) pe care urmașii săi romantici — ca Schumann, Bruckner — o vor prelua și cultiva este întreruptă de una din cele mai frumoase destăinuiri muzicale create de compozitor (Adagio — partea a II-a). „Nici una dintre femeile iubite nu a primit vreodată o ofrandă mai mare", va aprecia peste un secol Edouard Herriot în cartea sa despre viața lui Beethoven[50]. Urmărind sentimentul năvalnic, izvorât din sublima puritate a unei adevărate tinereți sufletești, unii biografi au ajuns la concluzia că inspiratoarea muziciii acestei simfonii a fost și cea pe care compozitorul a considerat-o „iubita nemuritoare". Un Final în mișcarea „Allegro ma non troppo" încununează muzica simfoniei, construită — ca și primele două părți — în forma clasică de sonată, dar cu dezvoltare restrânsă, fără dezbateri între idei (secțiune care fusese cu totul ocolită în partea lentă). De altfel, ceea ce se impune ca specific pentru întreaga lucrare este faptul că în concepția dramaturgiei ei muzicale lipsesc cu desăvârșire aspectele conflictuale atât de caracteristice simfonismului beethovenian. O muzică constant luminoasă, terminată pe verva năvalnică pe care cursul constant al șaisprezecimilor o creează de-a lungul întregii părți finale.

50 Edouard Herriot: *La vie de Beethoven*, Paris, Ed. Gallimard, 1929.

Scanned with OKEN Scanner

Dar vacanța anului 1806 a trecut repede, ca toate vacanțele însorite, și despre deznodământul logodnei lui Beethoven nu au fost descoprite încă documente grăitoare. Există o autobiografie a Theresei Brunsvick (publicată în 1909 de scriitoarea La Mara) din cuprinsul căreia nu se poate desprinde decât prezența unui sentiment reciproc de afecțiune și admirație. „Ceea ce vrea el (Beethoven), se manifestă cu forță" – notează ea într-una din ultimele considerații din jurnalul intim. „Dar el nu vrea decât Binele" – subliniază Therese Brunsvick în continuare, cu nobilă obiectivitate[51] și acest principiu al binelui atotbiruitor răzbate în deznodământul tuturor lucrărilor create de Beethoven. În *Simfonia a V-a, în do minor* (op. 67) calea către cucerirea și afirmarea lui pare a fi fost cea mai anevoioasă. De altfel, având în vedere starea compozitorului care pierdea cu fiecare zi ce trecea câte un strop din picul de auz care-i mai rămăsese, realizarea acestei noi lucrări poate fi interpretată drept o reflectare directă a înverșunării cu care el a luptat cu asemenea invaliditate – supremă pentru un muzician – mânat de dorința de a comunica mai departe semenilor săi idei despre sensul ascendent al vieții. Și astfel, ideea forței pe care omul o are de a se înălța peste obstacolele ce-i barează înaintarea dreaptă nu a fost niciodată mai aprig dezbătută în muzică. Totul începe cu un motiv laconic, atât de des prezent în ritmica poetică și muzicală a lumii, ca și în câteva dintre creațiile beethoveniene anterioare. „So pocht das Schicksal an die Pforte"[52] – transmite Anton Felix Schindler cuvintele pe care Beethoven i le-ar fi spus pentru a-i tălmăci semnificația celulei ritmice inițiale, cea care declanșează un comentariu muzical de o densitate fără vreun precedent în istoria simfoniei. Substanța lui amintește din nou de întrebarea pe care legendarul sfinx a pus-o lui Oedip și asemenea desfășurărilor dramatice ce au condus la marea demonstrație de forță morală a eroului din mitul antic, noua creație beethoveniană se afirmă ca o tragedie muzicală menită să dezvăluie peste vreme calitatea supremă pe care numai omul o are – cea de a se putea opune destinului. Pentru că – așa cum spunea Pascal cu două secole înainte – „omul este o trestie, dar o trestie gânditoare. Chiar dacă el ar fi strivit de univers, ar fi mai nobil decât forța ce-l ucide, pentru că el știe că moare, în timp ce universul nu știe nimic din toate acestea". Plecând de la aceeași idee a

51 Edouard Herriot: *op. cit.*, pag. 162.

52 „Așa bate soarta la poartă".

„conștiinței de sine" pe care Pascal a proclamat-o ca factor principal de marcare a supremației morale a omului în univers, Beethoven duce mai departe sensurile ei, demonstrând prin muzica noii sale simfonii faptul că acest atribut de supremație trebuie cultivat ca armă activă împotriva barajelor de nedreptate ce i se ivesc în cale. El continuă factura nouă a simfonismului afirmat în *Eroica*, părăsind, însă, coloritul epic pentru a se concentra asupra mistuitoarei probleme a existenței umane. Această temă psihologică gravă care va fi urmărită în muzica *Simfoniei în do minor* pe traseul „de la întuneric spre lumină" (de la *do minor* la *do major*) începe pe o concepție absolut unică a formei de sonată. Pentru că întreaga ei desfășurare este supusă aceluiași izvor motivic, fiecare din elementele ei de bază (subiectele din expoziție), ca și fiecare din secțiunile ei rezultând direct din multitudinea ipostazelor acestui motiv primar, din contrastele de substanță pe care acestea le prezintă. Geniul cu care compozitorul conduce procesul de diversificare al celebrului simbol inițial se manifestă pe toate căile stilistice posibile, modificări ritmice, transpoziții armonice, contraste timbrale violente, marcând o permanentă forță dezvoltatoare. Semnificații și funcții noi ale unor latente valențe cuprinse în marea simplitate a celulei melodico-ritmice declanșatoare apar relevate pe traseul dinamic transformator al primei părți, într-un torent muzical de dimensiuni neobișnuit de mari.

Principiul de unitate impus atât de categoric în muzica primei părți este continuat în întreaga dramaturgie a lucrării, într-o realizare de mare artă și originalitate arhitecturală. O legătură organică este creată între primul Allegro de sonată și ultimele două mișcări Allegro ale simfoniei, mișcarea lentă care le desparte (partea a doua — Andante con moto) apărând ca un popas odihnitor în ansamblul lucrării). Două idei muzicale și variațiile lor contribuie la o înălțătoare imagine muzicală în această mișcare intermediară, ultima — cântată și ea „dolce" și în piano, ca și prima — înălțându-se asemenea unei rugăciuni fierbinți, din care nu lipsesc intonații eroice. Noblețea lirismului este, astfel, dublată de continuitatea filonului activ, care conduce printre difuze momente de îndoială către luminozitate.

Urmează ingeniosul cuplu final de mișcări Allegro. Sudat — ca scriitură (se cântă fără întrerupere) — el prezintă ivirea unui proces de contrast pregnant atât între părțile lui componente (partea a III-a și a IV-a), cât și față de vibrația imnică a muzicii ce l-a precedat (din partea

Scanned with OKEN Scanner

a II-a). Detașând din acest cuplu final muzica primului Allegro (în do minor), se desprinde cu claritate rolul pe care acesta îl are în ansamblul lucrării, un rol asemănător celui pe care l-a avut Janus, personajul mitologic înzestrat cu facultatea de a putea privi în trecut și în viitor la fel de pătrunzător. Legătura cu trecutul (cu prima parte) începe misterios (prin prima temă, șoptită întrebător de glasurile corzilor grave, cu răspuns șovăielnic în registrul înalt – la viori), pentru a se impune apoi cu vehemență (tema a doua, a cornilor, care este construită pe repetarea formulei ritmice ce a generat muzica primei părți). Contrastul dintre aceste două entități muzicale (întrerupt trecător de ivirea unei legănări de dans și de seninul comentariu în stil fugatto din secțiunea „trio") este reluat și treptat transfigurat, motivul amenințător din ce în ce mai stins intonat (timpani, pianissimo) făcând locul unei creșteri emoționale impresionante, cu apogeu pe acordul de septimă de dominantă (tutti) care declanșează muzica din Allegro-final (do major). Tema solară, pornită pe treptele acordului de tonică în sonorități ample (fortissimo), dă dreptul acestei creații de a se înrudi îndeaproape cu simfoniile inspirate de o tematică eroică, așa cum a fost cea din *Simfonia a III-a* și cum va fi, ca o supremă încununare a ei, cea din *Simfonia a IX-a*. Cu toată luminozitatea acestei teme principale a formei de sonată, simbolul ciclic nu este părăsit, dar semnificația lui își pierde forța, până acum amenințătoare, ecourile lui răsunând stins (chiar în intonația alămurilor) sub iureșul melodic al vocilor înalte și strălucitoare din orchestră. Pe această sudură ciclică prin care Beethoven a tins către personificarea unei idei în arta gândirii prin sunete, se vor sprijini în viitor multe din realizările compozitorilor romantici, de la Berlioz la Wagner – pentru a numi doar pe cei mai reprezentativi din rândurile lor. Lui Beethoven îi revine deci meritul de a fi dat relief și vigoare unei anumite substanțe muzicale – în desfășurarea ei continuă pe plan dramturgic – și aceasta fără să fi părăsit pilonii eșafodajului clasic. Mărturie în acest sens rămâne sprijinul pe logica formei de sonată și în acest Final, indiferent de avalanșa ideilor auxiliare și a modalităților noi de expresivitate care survin. Printre acestea și cele ale limbajului instrumental – lărgit prin coloritul adus de picolă (flautul mic) și de sonoritatea celor trei tromboni introduși pentru prima dată în acest final de simfonie. Tonurile de marș triumfal cu care muzica lui începuse revin în ultima secțiune a formei (Coda), dar în mișcarea „Presto" și în sonorități apoteotice,

Scanned with OKEN Scanner

încununând unul din marile cuvinte spuse de Beethoven în istoria creației muzicale.

„O mare, foarte dezvoltată, prea lungă *Simfonie în do minor*" — transmite J. Fr. Reichardt impresiile sale despre muzica noii lucrări beethoveniene, imediat după prima ei audiție din sala de la „Theater an der Wien", în seara de 22 decembrie 1808. Era o „Academie" în care Beethoven prezenta lucrări proprii, interpretând ca pianist două din ultimele sale creații (*Fantezia* pentru pian, cor și orchestră — op. 80 — și cel de al patrulea concert pentru pian și orchestră — op. 58), iar ca dirijor — ultimele două simfonii compuse (a V-a și a VI-a). Dacă marea valoare a *Simfoniei în do minor,* care încheia „Academia" din anul 1808, nu a putut fi pe întregime receptată odată cu prima ei audiție (așa cum pare a fi fost, după cuvintele lui Reichardt), acesta nu a întârziat să se impună în lumea muzicală a vremii. „Să păstrăm tăcere!" — va scrie Schumann în cronica făcută după o audiție a muzicii ei într-un concert datând din prima zi a anului 1841. „O muzică ce își exercită în mod constant forța ei asupra tuturor vârstelor, asemenea marilor fenomene ale naturii care, ori de câte ori ar apărea, ne umplu sufletul de teamă și de admirație. Această simfonie va răsuna cu siguranță și după secole, atâta vreme cât va exista o lume și o muzică."

Programul Academiei de la sfârșitul anului 1808 a cuprins — așa cum s-a menționat — și prima audiție a celei de a șasea simfonii, *Simfonia în fa major* (op. 68). Cu această creație Beethoven a realizat un nou prototip de simfonie — cel condus de înțelesul dat de titluri programatice — titluri prin care compozitorul a marcat conținutul întregii lucrări, ca și pe cel al fiecăreia dintre părțile ei componente. *Pastorala* și-a intitulat el noua sa simfonie, anunțând astfel universul în care s-a înfiripat inspirația sa. Totul începe prin vibrația „simțămintelor senine" pe care frumusețile naturii le trezește călătorului „la sosirea în sat" („Erwachen heitere Gefühle bei den Ankunft auf dem Lande" — după cum anunță însuși autorul prin titlul dat primei părți a simfoniei — Allegro ma non troppo). Răsună „vocile naturii" care aduc alinare și dăruiesc omului trăiri sufletești înălțătoare. Și dacă ne gândim că Beethoven a compus muzica *Pastoralei* sale în vara anului 1808, când abia mai auzea câteva din aceste „glasuri" (și aceasta unde? la Heiligenstadt, localitatea în care scrisese cu șase ani în urmă cutremurătorul său testament), se relevă cu atât mai mult marea înălțime a forței sale

Scanned with OKEN Scanner

spirituale. Nici o umbră de conflict nu mai tulbură seninătatea contemplativă a muzicii lui care, deși construită pe logica formei de sonată, nu urmărește decât redarea sentimentului de înseninare ce-i învăluie clipă de clipă sufletul. Pe plan muzical, reușita transmiterii acestei stări creată de surprizele oferite de splendoarea decorului se datorează în mare parte tehnicii pe care compozitorul o desăvârșise în ultima sa simfonie – cea de a transforma substanța unui motiv prin îmbogățirea lui permanentă cu potențe expresive noi, nebănuite, Dar spre deosebire de marea încărcătură dramatică pe care această tehnică a realizat-o în *Simfonia în do minor,* noua creație beethoveniană, inspirată în întregime din măreția naturii, părăsește principiul contrastului caracteristic formei, evoluând pe un proces de complementaritate atât în afirmarea ideilor din secțiunea expoziției, cât și în tehnica secventării și transformării motivelor desprinse din componența lor. De la viori (tema principală) la violoncele (tema a doua), muzica se deapănă lin (piano) – „ca zefirul parfumat al dimineții" după cum va scrie peste puțină vreme Berlioz[53] – dominată de o formulă ritmică simplă, de dans rustic. Farmecul cursului ei nu va fi întunecat în nici una din secțiunile formei, rămasă model în ceea ce privește echilibrul proporționării ei.

Sentimentul de seninătate intensă trăit în mijlocul naturii se întregește în următoarea parte a simfoniei (Andante molto mosso) intitulată de Beethoven „Szene am Bach" (Scenă la pârâu). Dar ceea ce transmite el prin muzica pe care o creează depășește accepțiunea dată de titlu, apărând ca expresie a unui sentiment de nețărmuită admirație a celui ajuns în preajma unui pârâu (expoziția formei de sonată, când frânturile temei principale încredințate viorii sunt ca niște semne de mirare peste acompaniamentul ce sugerează murmurul apei). Cursul lin al pârâului este împrejmuit de freamătul copacilor, în ramurile cărora cântă păsările cerului (Coda). Compozitorul însuși le anunță în partitură: mai întâi privighetoarea (cuvântul „Nachtigal" notat deasupra partidei flautului), apoi pitpalacul („Wachtel" – deasupra partidei oboiului prim), cărora li se adaugă cucul – intonat onomatopeic de clarinet. Nu poate fi vorba de o muzică imitativă în acest al doilea act al simfoniei (așa cum se va reproșa la un moment dat compozitorului), ci de încadrarea unei trăiri interioare de mare profunzime în fața

53 Hector Berlioz: *Simfoniile lui Beethoven*, București, Ed. Cartea Românească, p. 42.

spectacolului pe care îl prezintă natura în mișcarea ei continuă, fenomen al vieții ce pare a fi condus gândirea compozitorului la pietate panteistă.

Următoarele trei părți ale simfoniei se succed unitar, urmărind fiecare imagine desprinsă din ambianța sătească, în zi de sărbătoare. Astfel, o „întrunire voioasă a țăranilor"[54] – cum este intitulată partea a III-a – este împrăștiată de „Furtuna"[55] (partea a IV-a) care amenință și se dezlănțuie. Totul se termină cu „Cântecul păstorului" ce învăluie „Sentimentele de bucurie și de recunoștință ale sătenilor după trecerea furtunii"[56] (partea a V-a). Din această trecere în revistă a ultimelor trei tablouri muzicale rustice, se deduce faptul că Beethoven s-a lăsat condus de fantezia sa artistică și a construit muzica noii sale simfonii pe întinderea a cinci părți. Calea către arhitectura liberă, alături de cea a programtismului, începe să se deschidă pentru viitorul romantismului muzical. Ceea ce rămâne însă caracteristic pentru latura clasică a concepției lui Beethoven este primordialitatea categorică pe care o are ideea unei creații, menținerea ei de fiecare dată în sfera Frumosului și a Binelui. Urmărind ideea ce domină în întregime muzica „Pastoralei" – cea a emoțiilor trăite în mijlocul naturii – partea ei mediană (a treia), corespunzătoare unui Scherzo, aduce ritmuri de dans, capricioase sau grațioase, presărate cu elemente de umor. Remarcabile sunt unele naivități stilistice deliberate din secțiunea centrală a formei, cu intenția de plasticizare a farmecului rudimentar ce este specific dansului țărănesc. Un farmec zăgăzuit brusc de dezlănțuirea unei furtuni. Fără nici o întrerupere și fără să intervină modificarea mișcării Allegro (specifică pentru partea a treia) începe partea a patra și cu ea emoțiile trăite la declanșarea acestui amenințător fenomen al naturii. Efectele sonore care se înlănțuie realizează derularea fazelor lui ca într-o imagine de film. Asemenea „intermezzo" descriptiv, survenit pe neașteptate și terminat lent, prin estompare – așa cum vin și pleacă furtunile cu ploi spumoase de vară – părăsește în mare parte pilonii arhitecturii clasice, urmărind succesiunea surprizelor oferite de dezlănțuirea forțelor cerului. „Uraganul se apropie, crește mereu", va traduce Berlioz sensurile muzicii lui Beethoven. „O imensă linie sonoră cromatică, pornită din înălțimea instrumentației, vine să-și caute loc în adâncurile orchestrei!... izbucnesc

54 „Lustiges Zusammensein der Landleute".

55 „Gewitter, Sturm".

56 „Hirtengesang" – „Frohe und dankbae Gefühl nach dem Strum".

Scanned with OKEN Scanner

trombonii, tunetul timpanilor își dublează puterea; nu mai este nici ploaie, nici vânt, ci un cataclism îngrozitor" – descrie compozitorul francez momentul culminației sonore. Când totul a trecut și liniștea începe să se așternă peste natura încă fumegândă, lirismul lui Beethoven devine impresionant. În mișcarea „Allegretto" și într-o formă ce suprapune trăsături ale formelor de sonată, rondo, variație, muzica Finalului (partea a V-a) îi reprezintă de la prima la ultima măsură puritatea și bogăția sufletească. Nu intervine nici un element de conflict în seninătatea cadrului în care se aud ecourile cântecului de păstor. Doar sensurile ascendente, dezvoltatoare ale gândiri muzicale, conduc înălțătoarea ei simplitate imnică spre pagina ei finală. În nici una dintre simfoniile sale, Beethoven nu a menținut o asemenea unitate emoțională. Și, dacă a apărut un contrast de-a lungul muzicii ei (cum este cel dintre partea a treia și a patra), acesta nu aduce o opoziție între substanța ideilor, ci urmărește o ilustrare a aceluiași simțământ – cel trăit în fața naturii măreție, a splendorilor și manifestărilor ei variate și neîntrerupte. Pedala este mereu pusă pe forța expresivității muzicale, a capacității ei de a reda varietatea trăirilor sufletești și nu pe descriptivul exterior – cum s-ar putea interpreta cu superficialitate în unele momente ale derulării muzicale. Este principiul care a condus permanent pana compozitorului îndrăgostit de natură, înscris, de altfel, și între parantezele ce urmează titlului de pe materialul manuscris: „Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben. (Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey)"[57].

Patru ani vor trece după marele eveniment de la sfârșitul anului 1808, când lumea muzicală a Vienei avusese prilejul să asiste la prima audiție a unui atât de celebru cuplu de simfonii beethoveniene (a V-a și a VI-a). Și iată că după un răstimp de cufundare în creații camerale – întrerupt trecător de lucrul la cel de al cincilea concert pentru pian și orchestră (1809) și la uvertura *Egmont* (1810) – Beethoven va dărui Vienei surpriza unui nou cuplu de simfonii (a VII-a și a VIII-a), suită ce prezintă, ca și cea anterioară, o mare varietate în ceea ce privește conținutul ideilor și tratarea lor simfonică. Dacă în partea a doua a *Simfoniei a VII-a* în la major (op. 92) se oglindesc rănile epocii, de care Napoleon rămâne marele răspunzător, în simfonia următoare, în fa

57 Simfonie pastorală sau amintirea despre viața de la țară. (Mai mult exprimarea simțământului decât pictură).

major (op. 93) Beethoven se dovedește un autentic continuator al limpezimilor haydniene. Dar, în pofida unei clar conturate particularități proprie fiecăreia dintre aceste simfonii, amândouă se înrudesc îndeaproape, ilustrând dispoziția sufletească senină a creatorului lor. O imediată legătură cronologică între ele este realizată în vara anului 1812 – celebra vară petrecută la Teplitz, unde Beethoven îl cunoaște pe Goethe – când este terminat lucrul la *Simfonia a VII-a* (început cu doi-trei ani în urmă) și pornit cel la *Simfonia a VIII-a* (pe care o va termina doar în două-trei luni).

Clasică, în conținut emoțional, ca și în arhitectura ei, muzica *Simfoniei în la major* apare condusă de prospețimea unui înaripat suflu romantic. O introducere calmă (Poco sostenuto) precede desfășurarea ei. Dar câtă complexitate prezintă această preludiere tradițională pe o întindere neobișnuit de mare (preconizată în *Simfonia a II-a*) și câtă acumulare de sensuri anunță concepția muzicii ei, într-o construcție de sine stătătoare care nu are nici un model premergător. O formulă ritmică simplă, care se repetă în cadrul măsurii de 6/8, deschide muzica primei părți (în mișcarea „Vivace"), pe ea evoluând apoi temele formei de sonată, secțiunile ei, într-o continuă exuberanță, fără urma vreunui conflict (ca și în simfonia *Pastorala*). Despre această viziune unitară ca avânt melodic și ca persistență ritmică, va nota Ceaicovski o impresie deosebit de interesantă: „Numai un colos ca Beethoven putea rezolva o asemenea problemă fără a imprima oboseală ascultătorului și fără a-i umbri măcar pentru o singură clipă plăcerea audiției prin repetarea unei aceleiași figuri ritmice"... De fapt, una dintre cele mai specifice trăsături ale acestei creații simfonice rezultă din ideea compozitorului de a fi conceput fiecare dintre cele patru părți ale ei sub dominația unei anumite formule ritmice. Cea din partea a doua – celebrul Allegretto – este alcătuită dintr-un dactil și un spondeu, plasat fiecare într-o măsură proprie (metrul 2/4), pulsație ce se va menține constant și evocator într-o imagine gravă, de cortegiu funebru. Pașii celor din convoi vin din depărtare, se apropie, ajung în prim plan (fortissimo) și se îndepărtează. Peste ritmul lor constant planează o melodie tristă (cântată în unison de viole și violonceli) pe care o întretaie suflul mângâietor al temei a doua (clarinet). Dar nici lirismul ei, nici stilul fugat ce intervine cu intensă expresivitate nu pot stăvili înaintarea durerii, reflectată în ritmul ostinat de marș funebru. Schițele lui s-au

Scanned with OKEN Scanner

găsit în câteva dintre caietele de lucru ale compozitorului din vremea când el compunea *Eroica*. Aproape un deceniu a trecut de atunci, agresiunea napoleoniană începea să-și trăiască declinul, dar rănile continuau să fie sângerânde. Speranța pe care anul 1812 o adusese în viața Europei, prezentă în prima parte a simfoniei, se transformă în fericire supremă în cea de a treia parte a ei (Presto) — un Scherzo construit pe plan mare (A-B-A-B-A). Clarinetului i se atribuie din nou rolul de a întreține iureșul exuberanței muzicale, și aceasta cu insistență (Trio, în mișcarea „Assai meno presto"), care se repetă (marcat cu litera B în schema construcției, mai sus marcată), cucerind de fiecare dată intonații imnice. Elanurile sentimentului de fericire va atinge culminația în Final, a cărui muzică este deschisă de izbucnirea unei melodii de dans năvalnic care antrenează glasurile orchestrei într-o mișcare strălucitoare (Allegro con brio). În ritm de joc șăgalnic, cu accent pe timpul slab din măsura 2/4, evoluează cea de a doua temă, împletirea lor tinzând impetuos către o imagine festivă finală de o amploare expresivă impresionantă. O asemenea explozie de oglindire a sentimentului de eliberare din tensiunea trecutului a încântat întreaga Viență de la prima audiție a lucrării (8 decembrie 1813). Nu peste multă vreme Wagner o va considera ca o „apoteoză a dansului", gândindu-se poate și la acele dansuri ce își depășesc limitele manifestării lor, pentru a deveni demonstrația unei exuberanțe sufletești de dincolo de vârstă și de o anumită identitate națională.

Acest Beethoven al anului 1812 va continua să apară și în următoarea sa simfonie — *Simfonia în fa major* (op. 93) — dar purtând altă ținută vestimentară. Pentru a trece de la frenezia dansului nestăvilit la noblețea Menuetului, el pare a-și fi îmbrăcat hainele de sărbătoare pe care Haydn tocmai le părăsise cu câțiva ani în urmă (în 1809). Pe manuscrisul acestei noi lucrări a rămas notat „*Simfonia Linz*, im Monat Oktober 1812", deci compusă în localitatea Linz (unde era în vizită la fratele său), imediat după *Simfonia a șaptea*, terminată la Teplitz în vara aceluiași an. S-ar părea că, după ce compozitorul a întins o punte către viitorul romantic, el se reculege și creează o pagină simfonică prin care își întoarce privirea în trecut, către ceea ce datora secolului al XVIII-lea. Și este de necrezut cum acel om pe care surditatea îl făcuse aproape nesociabil, după cum transmit câțiva dintre contemporanii săi, devine atât de comunicativ și senin sufletește în creația sa. Muzica surâde de

data aceasta de la început până la sfârșit, amintind concepția din *Simfonia Pastorala*, în care nici una dintre umbrele vieții nu întrerupeau sentimentul de fericire trăit în mijlocul naturii. Și dacă în derularea muzicii din noua sa simfonie Beethoven nu mai aduce iureșul unor dansuri ce reflectau o descătușare sufletească neîngrădită — așa cum acestea se înlănțuiau în creația *Simfoniei a șaptea* — în schimb el nu mai revine nici la amintirile dureroase ce pluteau evocator în partea ei lentă. Coloritul funebru din celebrul ei Allegretto este înlocuit cu o glumă muzicală (un „Allegretto" din nou, de data aceasta „scherzando"), mișcarea lentă tradițională a ciclului simfonic clasic fiind cu totul omisă în concepția noii simfonii. Particularitatea gândirii muzicale merge în continuare în construcția formei, Scherzo-ul de mari dimensiuni — așa cum acesta ajunsese în simfonia precedentă — fiind părăsit pentru moment de compozitorul aflat într-o dispoziție șăgalnică, pentru a face loc nobilului „Tempo di Menuetto". Și, dacă ultima parte (Allegro vivace, în formă de rondo-sonată) — unul dintre cele mai strălucitoare finaluri create de compozitor — ar putea fi numit o „apoteoză a măiestriei" (parafrazându-l pe Wagner), *Simfonia a opta* se imprimă în memoria oricărui meloman mai mult datorită particularității pe care o prezintă cel de al doilea act al ei, acel „Allegretto sherzando" demn de amintirea lăsată în muzică de Haydn. Este o pagină înspirată de un canon pe care Beethoven îl compusese între timp pentru prietenul său Johann Napomuk Maelzel, inventatorul metronomului. Peste tic-tacul invariabil al instrumentului ordonator (pe care compozitorul îl numea „Banner der Zeit, grosser Metronom")[58] se ondulează o melodie simplă, asemănătoare celor din repertoriul petrecerilor vieneze. Nu lipsesc nici lirismul (tema a doua), nici umorul, din această parodiere a rolului pe care îl are acest „măsurător al timpului, măria-sa metronomul" și nici duioșia amintirii uneia dintre genialele pagini create nu de mult de Haydn în simfonia sa intitulată evocator *Ceasornicul*. Plasticitatea acestui „intermezzo" beethovenian, cu delicata lui nuanță de umor, dă culoare și identitate lucrării, cunoscută și sub denumirea de „Mica simfonie". Este o denumire care se referă, desigur, la durata și nu la concepția ei, care — departe de a fi însemnat un pas înapoi față de

58 „Stăpânitor al timpului, mare metronom".

Scanned with OKEN Scanner

cuceririle limbajului beethovenian – era deliberat gândită în limpezimea de cristal a viziunii clasice.

La Linz și tot în luna octombrie – dar cu aproximativ treizeci de ani în urmă – compusese și Mozart o simfonie scânteietoare (*Simfonia Linz* – KV 425). Părea că acest oraș de pe malurile Dunării ar fi înseninat trecerea prin viață a celor doi clasici și că a fost un nou climat din care făclia ce purta în lumina ei mărețul ideal al armoniei a trecut de la unul la celălalt. Părea, de asemenea, că Beethoven ar fi spus cu acest zâmbet ultimul său cuvânt în genul simfoniei. Dar după trecerea a zece ani – la 7 mai 1824 – publicul Vienei va fi martorul entuziast al unei noi simfonii – *Simfonia în re minor* (op. 125) – a noua și ultima. Este o creație în care viziunea compozitorului este plasată pe o orbită ce înglobează sensurile vieții deasupra datelor subiective, într-o construcție gigantică și o concepție ce afirmă o grandioasă sinteză a tuturor realizărilor sale anterioare, reflectându-le evoluția și finalitatea. Sprijinit pe trecut – trecutul secolului și al tuturor vremurilor – el adună idealurile omenirii, caută și găsește calea către realizarea lor, cea a iubirii dintre oameni. Subiectul nu mai este cel al eroului ce conduce lupta celor mulți – ca în *Simfonia a III-a* – sau a destinului – ca în *Simfonia a V-a* – ci a omenirii dintotdeauna, căreia artistul încearcă să-i dea soluția fericirii. Și este uluitor cum un nefericit ca el – hărțuit de boli și de lipsuri, umilit printr-o invaliditate ce devenise totală și ajuns aproape de capătul drumului – putea să aibă forța de a face o demonstrație de gândire constructivă și suprem umanitaristă.

Totul pornește din nebulos, într-un proces de întrepătrundere a unor elemente stranii (intervale de cvintă, de cvartă cu sens descendent) pe un freamăt cețos (tremollo corzilor în pianissimo, sotto voce), pastă sonoră din care prinde formă și izbucnește (fortissimo) conturul pregnant al ideii ce va domina muzica primei părți (în formă de sonată), într-un unison orchestral[59] ce urmărește coborâtor treptele principale ale acordului tonalității re minor. Întregul prim act al noii creații (Allegro ma non troppo) va ilustra principiul simfonismului beethovenian, construit de fiecare dată pe confruntări dramatice. Contrastul dintre încordarea muzicii din primele 16 măsuri ale lucrării, cu

59 Orchestra este formată din grupul corzilor, 2 flauți, 2 oboi, 2 clarineți, 2 fagoți, 4 corni, 2 trompete, 2 timpane. În Final mai intervin 3 tromboni, 1 contrafagot, 1 picolă, triunghiul, talerele și toba mare.

Scanned with OKEN Scanner

rezultatul ei sonor (cristalizat în caracterul energic al primei teme) și lirismul temei a doua, cântată de suflători încet (indicația „piano") și duios („dolce"), este mereu dus mai departe prin impulsuri ce alternează cu noi și noi prăbușiri, proces simfonic ce se desfășoară pe un plan sonor neobișnuit de mare, de altfel ca în fiecare dintre părțile acestui ciclu simfonic cvadripartit.

Forma de sonată, care a răspuns cel mai bine concepției de construcție beethoveniană, va impune elementele ei și în arhitectura Scherzo-ului ce urmează, mai precis spus — în secțiunile extreme ale formei de Scherzo (A-B-A). Privind însă în ansamblu desfășurarea muzicii, se face remarcată pentru prima oară în istoria simfoniei inversarea locurilor pe care le ocupă părțile ei mediane. Se simte faptul că Beethoven nu putea părăsi ideea activă generatoare pe care pornise și, într-o viziune eliberată de rigorile construcției clasice, el continuă încleștarea înaintării peste obstacole într-o mișcare „Allegro vivace" cu caracter de Scherzo. Conținutul dramatic al părții a doua este anunțat — ca și în prima parte — de primele măsuri, printr-un motiv ritmic cu sens descendent. Și nu poate fi trecut cu vederea faptul că, din nou, intervine o noutate stilistică în genul simfoniei, compozitorul acordând timpanului rolul de a fi și el purtător solistic în enunțul unei idei muzicale (pe suita: corzi, timpani, tutti), fie ea și în formă embrionară. Pentru că din această esență motivică se va desprinde tema Scherzo-ului (care prin funcția ce o are joacă și rol de temă principală a formei de sonată). Imaginea ei este de goană (mișcarea „Allegro vivace" în stil „fugatto"), în desfășurarea misterioasă („pianissimo"), ce va fi stăvilită doar în partea centrală a formei de scherzo („Trio"), când muzica va părăsi și ritmul ternar de dans fantastic și structura minoră (re minor), pentru a cânta triumfător (Presto, re major) găsirea echilibrului și a anticipa, astfel, ideea bucuriei ce va răsuna în Finalul lucrării. Reluarea secțiunii inițiale (Scherzo) pare a fi pierdut din sentimentul de neliniște, iar ceea ce urmează în muzica simfoniei aparține unui alt univers. Este un „Adagio molto cantabile" — deci o mișcare lentă — plasată pentru prima oară în istoria simfoniei în cea de a treia parte a ei. Muzica începe să se deruleze asemenea unei mângâieri, într-o liniște poetică impresionantă. Conținutul ei liric-meditativ nu mai este turnat într-o formă ce se sprijină pe elemente de contrast (ca în forma de sonată), ci se va desfășura în valuri de variațiuni pe două teme melodice, amândouă cu

Scanned with OKEN Scanner

o expresivitate greu de sugerat prin cuvinte. Prima – în si bemol major –, expusă de corzi în mezzavoce, își impune splendoarea în stil de coral; a doua – în re major –, intonată în unison de viorile secunde și viole (pianissimo) poartă gândul la grația unui dans, la amintirea lui învăluită de nostalgie. Dar nici o urmă a suferințelor trecute nu tulbură visul purtat de lanțul variațiilor, semnalele eroice ce răsună către sfârșitul lor apărând ca o punte întinsă către ultima secțiune (Coda) a acestui interiorizat act al lucrării.

Trecerea de la liniștea creată de o muzică ce întruchipează regăsirea de sine la monumetala concluzie a simfoniei este genială. Pentru a lansa măreția celebrului său apel „îmbrățișați-vă milioane", compozitorul construiește o formă neobișnuit de mare ca dimensiuni și neobișnuit de ingenioasă ca structură. Fără a mai ține seama de legile arhitecturale tradiționale, el construiește un Final alcătuit din două secțiuni, prima – pur instrumentală, a doua – vocal-simfonică. Și iarăși suntem obligați să subliniem faptul că survine o îndrăzneală uluitoare, pentru prima oară în istoria simfoniei impunându-se prezența unui cor mixt și a unui cvartet de soliști în ansamblul interpretativ. De fapt, este cea mai caracteristică parte a întregii lucrări, „un final al finalurilor", cum l-a numit dirijorul Wilhelm Furtwängler[60] pentru substanța și pentru grandoarea exprimării lui pe cale vocal-simfonică.

Gândirea nouă, detașată cu totul de tradiție, se impune de la bun început în introducerea instrumentală, când compozitorul realizează o ingenioasă retrospectivă muzicală. Astfel, după ce suflătorii declanșează o idee agresivă, cu violența unui torent amenințător (fortissimo, mișcare Presto), corzile grave (violonceli, contrabași) apar învestite cu rol de comentator al suferințelor trecute. În aspirația de a fi cât mai convingător, Beethoven alege pentru acest rol exprimarea în stil recitativ – specifică operei și oratoriului – readucând pe comentariul grav frânturi din ideile ce au deschis dramaturgia muzicală a părților anterioare. Licărește mai întâi începutul primei părți, apoi, ca din străfunduri, cel al Scherzo-ului, pentru ca o ultimă amintire, culeasă din puritatea părții lente, să-i înduioșeze pe purtătorii comentariului și să le conducă participarea la procesul de înfiripare a unei imagini noi, înălțătoare. Deci tot corzile grave vor contura linia melodică a temei principale din

60 Wilhelm Furtwängler: *Pagini de jurnal*, București, Ed. Muzicală, 1987, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

Final – celebra temă în re major, poate cea mai cunoscută dintre toate melodiile ce s-au desprins din muzica vreunei simfonii. Ideea melodică va crește treptat, va cuprinde glasurile orchestrei și va deschide cea de a doua secțiune a părții a patra, cea în care ideile vor fi purtate de vocile omenești. La baza lor – *Oda bucuriei* pe care Schiller o crease cu mulți ani în urmă (în 1785). Este cunoscută transformarea pe care poetul a fost nevoit să o facă titlului inițial („An der Freihei") pentru a învinge constrângerile cenzurei. Și, de asemenea, este cunoscută și marea influență pe care ideile romantismului literar german au avut-o asupra formației tânărului Beethoven. Ajuns aproape de capătul drumului, el are îndrăzneala de a asocia gândirii sale prin sunete măreția apelului poetic desprins din oda lui Schiller, pe care înțelege să-l transmită pe calea directă a vocii omenești.

Dacă în caietele de schițe ce s-au găsit în moștenirea manuscriselor lăsate de Beethoven figurează semne de fixare ale unor idei muzicale ce apar în muzica *Simfoniei a IX-a*[61], în ceea ce privește intenția compozitorului de a integra oda lui Schiller (sau vocile omenești) în muzica noii creații, aceasta nu este semnalată decât în vara anului 1822. Melodia aleasă de el pentru a purta cuvintele înălțătoare o mai folosise și înainte vreme (în cântecul intitulat *Dragoste îndepărtată*, în *Fantezia pentru pian, cor și orchestră* op. 80). De data aceasta ea va purta un mesaj artistic de proporții impresionante și o va face într-o concepție vocal-simfonică apoteotică. Începutul îl face baritonul solo, care – pe intonațiile recitativului instrumental cunoscut – propune încetarea tonului de tristețe („O Freunde, nicht diese Töne!") și înlocuirea lui prin intonarea „unui cântec plin de farmec". Urmează valuri de participare la cântul de slavă – corul, soliștii, orchestra, preluându-i și îmbogățindu-i elanurile – ultimul lui ecou fiind întruchipat în ritmul unui marș ce pare a se apropia (episodul „Alla Marcia"). Este rândul tenorului solo să impună încredere și optimism: „Drept cum merge mândrul soare/Pe seninul cer acum/Mergeți frați pe-al vostru drum/, Veseli, oști biruitoare". Sentimentul luminos se amplifică (cor bărbătesc, dinamizarea orchestrală în stil fugat), pentru a ajunge la înălțimea ideii creștine:

61 Primul proiect de creație a unei „simfonii în re" datează din 1812. După câțiva ani (în 1815) apare schițat motivul inițial din Scherzo, căruia îi sunt adăugate cuvintele: „Ende langsam" (sfârșit lent), și doar începând din anul 1817 apar schițe mai clare în legătură cu proiectul muzicii din *Simfonia a IX-a*.

Scanned with OKEN Scanner

Toți pe lume frați noi suntem, și la sublimul lirism (Andante maestoso) al chemării la înfrățire, pe cuvintele: „Îmbrățișați-vă, milioane!" („Seid umschlungen, Milionen!"), extaz ce se revarsă într-o monumentală dublă-fugă vocal-instrumentală. Acțiunea nu se termină așa cum ar fi de așteptat — având în vedere concepțiile finale din literatura vocal-simfonică. În inima „milioanelor" trebuia fixată ideea iubirii. Ea este purtată în rafale corale, întrerupte de un ultim intermezzo liric (Poco adagio), poate cel mai intens dintre toate. Dar nu mai este timp de popasuri duioase, compozitorul cere interpreților „sempre piu allegro", „prestissimo", în asaltul de lumină și de fericire incandescentă ce se reflectă în ultimele pagini ale partiturii.

Prima audiție a acestei monumentale creații a fost un triumf. Era în 7 mai 1824, în cadrul unei „Academii" în care Beethoven își prezenta noile lucrări[62]. Afișul concertului anunța dirijorul (Michael Umlauf) și menționa faptul că „domnul Ludwig van Beethoven va lua parte la conducerea muzicii", ceea ce însemna, de fapt, urmărirea executării ei din interior, pentru că el nu o mai auzea. Momentul deosebit de tragic al acestui concert a fost la sfârșitul Scherzo-ului, când publicul vienez nu și-a putut stăvili admirația, aplaudând frenetic, iar Beethoven continua să privească spre interpreți, mirat că nu-i mai vede cântând. Întors către public de dirijorul Umlauf, el a putut simți asaltul uralelor din sală și a mulțumit stingher. Muzica ce a urmat — sublimul „Adagio molto e cantabile" — a adus atunci mai mult lacrimi decât linștea duioasă ce a stat la baza inspirației ei.

Locul *Simfoniei a IX-a* în istoria compoziției este greu de fixat. Ca substanță ideatică ea este ilustrarea aspirației supreme a gândirii omenești. Ca realizare artistică, muzica ultimei simfonii beethoveniene poate fi plasată pe culmea idealului clasic de unitate. Felul în care se înfiripă ideea primară din nebulosul unei paste sonore informe și în care este pulverizat suflul devenirii ei în dramaturgia celor patru părți ale întregului (până la formularea clară a soluției finale) este deasupra oricărui model existent, ca și a tehnicii „leit-motivelor" și a „leit-teme-

62 Programul concertului din 7 mai 1824 cuprindea în prima audiție uvertura *Inaugurarea casei* op. 124, trei părți din *Missa Solemnis*, op. 123 și *Simfonia a IX-a*, op. 125. Cele trei părți din Missă nu erau menționate pe afișul concertului, deoarece autoritățile bisericești din Viena nu au permis ca numele lor (*Kyrie, Credo, Agnus Dei*) să figureze într-un program prezentat pe scena unui teatru. Beethoven a convenit să le intituleze „trei mari imnuri".

Scanned with OKEN Scanner

lor" pe care le vor cultiva urmașii săi romantici, de la Berlioz la Wagner. Plasată pe culmea idealului clasic (ca substanță, ca unitate de gândire), *Simfonia a IX-a* apare astăzi, prin perspectiva oferită de trecerea timpului, o reflectare a trăsăturilor romantice active, prin afirmarea unei arte eliberate de constrângeri convenționale și închinate „milioanelor" de pretutindeni și dintotdeauna. Grandoarea ideii, a exprimării și dimensiunilor ei valorice par a trece peste limitele granițelor temporale și spațiale, cucerind atribute vizionare ce-i conferă un loc unic în istoria creației muzicale.

CREAȚIA VOCALĂ ȘI VOCAL-INSTRUMENTALĂ

1. Liedul

Ca și în creația lui Haydn sau în cea a lui Mozart, liedul nu a ocupat un loc important în ansamblul realizărilor lui Beethoven. În acest sens, concludent este faptul că însuși compozitorul l-a înscris doar arareori în lista sa de opusuri, totuși nu se poate trece cu vederea pasul înainte pe care l-a făcut și acest gen miniatural în istoria compoziției, datorită contribuției sale.

Privite în cronologia apariției lor, primele lieduri nu se impun decât printr-o valoare istorică. Unele oglindesc farmecul unor clipe trăite de compozitorul adolescent (de 13-14 ani) în cercul familiei Breuning (ca, de exemplu, liedurile *Schilderung eines Mädchen*, *An einen Säugling*). Altele transmit influența pe care au avut-o prelegerile lui Eulogius Schneider, profesorul de literatură de la Universitatea din Bonn, înflăcărate toate de ideile Revoluției franceze (ex. liedul pentru voce și cor *Der freie Mann*, pe text de Karl Pfeffel, compus în 1787). Simțământul patriotic și cel de revoltă împotriva agresiunii străine vor reveni și în creația din perioada vieneză, unul dintre primele exemple fiind *Kriegslied des Osterreicher*, pe text de Friedelberg (1797). Dar tematica ce va domina șirul liedurilor beethoveniene va fi cea lirică, cea în care își va regăsi sentimentele proprii, cu speranțele ce i-au înaripat mereu inspirația, dar și cu deziluziile ce nu l-au ocolit. De aceea, nu celebritatea

unui poet îl va atrage, ci corespondența existentă între vreuna din trăirile sale interioare și fondul unei poezii. Această trăsătură i-a caracterizat de la bun început creația de lieduri, poemul mai puțin celebrului Johann Ludwig Gleim (*Selbstgespräch*) inspirându-l pe compozitor în anul 1792 și figurând alături de poezia lui Goethe în liedul *Neue Liebe, neues Leben,* compus câțiva ani mai târziu. Și dacă tendința de preluare a manierei stilistice din contemporaneitate (așa-numitul „Arienstil") se simte în multe dintre liedurile începuturilor de la Bonn, aceasta nu exclude prezența unei specifice vibrații beethoveniene, așa cum aceasta impresionează în liedul *Klage,* pe versurile lui Holty (1790).

Printre poeții care i-au reținut din când în când atenția a fost și Friedrich Matthison, nume de mult uitat. Pe unele dintre poemele sale a compus Beethoven câteva din miniaturile sale vocale: *An Laura* (1790), *Opferlied* (1796), *Andenken* (1809). Printre acestea și *Adelaide,* liedul care a contribuit la marea celebritate pe care compozitorul a avut-o la Viena din primii ani ai stabilirii sale în metropola austriacă. Compus în 1795 și publicat în 1797 de Editura Artaria, *Adelaide* este primul lied pe care Beethoven l-a considerat demn să figureze în lista sa de opusuri (op. 46). Este adevărat că în această listă figurează la nr. 32 liedul *An die Hoffnung,* dar acesta va fi inspirat de poezia lui Christian Tiedge după trecerea a zece nai (în 1805), va fi revizuit după alți zece (în 1815) și va fi din nou prezent în listă la nr. 94. Compus deci în anul 1795, liedul *Adelaide* pare a fi fost rodul unei amintiri duioase de la Bonn, trezită la viață de poezia lui Matthison. Beethoven înnobilează romantismul banal al textului, conducând puritatea melodiei într-o concepție dramatică încercată de el în primele sonate pentru pian (ex.: preludierea evocatoare a naturii consolatoare; contrastul dintre mișcarea lentă și cea rapidă). Contribuția pianului, bogată și echilibrată cu cea gândită pentru voce, amintește faptul că Beethoven a excelat de la începutul și până la sfârșitul realizărilor sale în primul rând prin exprimarea instrumentală, cuvântul poetic fiindu-i arareori o sursă de inspirație și doar în măsura în care el i-a oglindit adâncimea gândurilor. În această privință trebuie din nou remarcat faptul că sprijinul pe gândirea lui Goethe sau Schiller – genialii săi contemporani mai vârstnici – apare cu mult mai rar față de cel pe care i l-au oferit trecător realizările unor poeți uitați (ca Bürger, Weise, Gleim, Gellert, Reissig, Freudelberg, Pfeffel, Tiedge, Haugwitz, Herrosee, Jetteles ș.a.). Uitată sau nu, poezia lor cânta iubirea,

Scanned with OKEN Scanner

prietenia, speranța, ca și problematica gravă a morții, a singurătății, a religiei, a moralității, așa cum aceasta apare izolat sau adunată în ciclu. Din ultima categorie face parte primul ciclu de lieduri beethoveniene, anume cel cu titlul simplu *Sechs Lieder* (op. 48), compus în anul 1803, la moartea tinerei contese Anna Margarete von Browne și dedicate soțului ei – contele von Browne. Cele șase lieduri se înrudesc, prin tematica lor filozofico-religioasă, cu unele viziuni romantic-panteiste, așa cum se poate desprinde din titlurile lor: *Bitten, Die Liebe de Nächstens, Vom Tode, Die Ehre Gottes aus der Natur, Gottes Nacht und Vorschung, Busslied,* într-o succesiune ce conduce gândirea de adevărat predicator către confesiunea finală învăluită de lumina pocăinței („Busslied"). Fără să aibă o valoare poetică deosebită, versurile poetului Christian Gellert l-au impresionat și inspirat pe compozitor, substanța lor morală identificându-se cu sentimentul său de compasiune și cu intenția sa consolatoare.

Comentatorii operei lui Beethoven au subliniat cu mult mai mult importanța pe care a prezentat-o alăturarea numelui său de cel al lui Goethe în evoluția liedului și nu poate fi tăgăduit faptul că muzicianul a fost fascinat de poet de câte ori și-a surprins propriile simțăminte în gândirea lui. Faptul că exprimarea sa a dominat textul poetic, îndrăznind unele intercalații (exclamații) sau înlocuiri de cuvinte ce nu se potriveau metricii muzicale, a contribuit la interesul scăzut pe care marele poet german l-a avut pentru creația lui Beethoven după anul 1810. Privind cu obiectivitatea oferită de trecerea timpului, întâlnirea în artă a celor două genii a însemnat nu numai celebra creație inspirată de eroismul lui Egmont, dar și muzica unui întreg șir de lieduri. Unele au apărut înainte de vacanța anului 1810 petrecută de cei doi artiști la Teplitz. Primul dintre acestea – *Wie herrlich leuchtet mir die Natur* – figurează în grupul opus 52, care cuprinde opt lieduri compuse înaintea anului 1793 (deci înainte de stabilirea compozitorului la Viena, care începe la data de 10 noiembrie 1792). Fără număr de opus este liedul *Neue Liebe, neues Leben* anterior citat și, cu deosebit interes pentru tematica legendară, se impune prezența unor schițe de proiect pentru creația unui lied pe versurile *Erlkönig.* Dacă acest subiect nu a mai putut fi dus la îndeplinire (Schubert va fi cel ce-i va da în curând nemurire muzicală), Beethoven se va opri la alt personaj cântat de Goethe, „la Mignon" (din „Wilhelm Meister") în liedul *Sehnsucht.* Dorința compozitorului de

Scanned with OKEN Scanner

a fi un demn tălmăcitor al versurilor a condus la realizarea a patru versiuni a acestei miniaturi vocal-pianistice, toate în mișcare lentă și – cu excepția celei de a treia (în mi bemol major) – toate în tonalitate minoră (sol minor). Mărturii ale admirației lui Beethoven pentru marele poet apar adunate în grupul celor *Sechs Gesänge* (op. 75 – 1809), în care trei dintre cele șase lieduri sunt inspirate de versurile lui Goethe, urmate în timp de grupul *Drei Gesänge* (op.83 – 1810), toate pe poeziile lui. Din acest ultim grup face parte liedul mult iubit de compozitor și de interpreți *Wonne der Wehmut,* ca și una dintre versiunile liedului *Sehnsucht.* Dar după anul 1810 – anul în care cei doi artiști s-au cunoscut în stațiunea Teplitz – pare a fi intervenit o îndepărtare între ei, poetul fiind nemulțumit – așa cum s-a menționat și anterior – de stilul neconformist al muzicii ce-i tălmăcea poezia. În ceea ce-l privește pe compozitor, el se va mai inspira din poemele lui Goethe într-o foarte frumoasă lucrare pentru cor la patru voci cu acompaniament de orchestră, intitulată *Meeresstille und glükliche Fahrt* (op. 112), compusă în 1814, și șase ani mai târziu (în 1820), într-o romantică miniatură vocală – *Abendlied.* Dar în perioada cuprinsă între aceste două compoziții Beethoven își manifestă puternica sa personalitate creatoare în ciclul de lieduri *An die ferne Geliebte* (1816). Surprinde, desigur, faptul că este vorba de un ciclu (*Liederkreis*), pentru că genialul arhitect din realizările camerale și simfonice își spune cuvântul de data aceasta și în lumea cântecului liric vocal, gândind ciclic șirul celor șase lieduri ce compun acest opus (nr. 98), toate inspirate de versurile lui Alois Jeitteles. Dacă până în acest moment nu s-a făcut simțită încă în creația liedurilor lui Beethoven o anumită concepție a formei (aceasta variind mereu între aria strofică și aria da capo, construcția cea mai frecventă fiind cea a strofelor libere, în desfășurarea cărora apar tendințele partidei pianistice de a-și revărsa tumultul peste exprimarea vocală), cu cele șase lieduri *An die ferne Geliebte* se afirmă una dintre cele mai specifice trăsături ale impulsurilor sale creatoare: nevoia de unitate. Compozitorul conduce substanța tematică – aceeași în toate cele șase lieduri – pe traiectoria unui arc sonor ce are capetele sprijinite pe aceeași idee muzicală, ca reflectare directă a aceluiași puternic simțământ inspirator. Între liedurile extreme (amândouă în tonalitatea mi bemol major și în formă strofică variată), cele patru lieduri interioare se succed simetric atât ca arhitectură (în forma A-B-A: liedurile nr. 2 și 5; în formă

Scanned with OKEN Scanner

strofică: liedurile nr. 3 și 4), cât și ca strucutră tonală (în tonalități imediat înrudite: sol major și do major – liedurile nr. 2 și 5; în tonalitate identică – în la major – liedurile nr. 3 și 4). Comparat cu ciclul de lieduri compus pe versurile lui Gellert (op. 48), ciclul op. 98, inspirat de același subiect (iubita îndepărtată), prezintă pentru prima oară în literatura liedului o înlănțuire organică și o sudură perfectă a construcției lui arhitecturale. Noua concepție beethoveniană deschide larg calea celebrelor cicluri de lieduri din perioada romantismului muzical, ilustrată în primul rând și cu mare strălucire de Schubert.

Starea de vrajă surprinsă în liedurile *Către iubita îndepărtată* se va stinge curând, făcând loc melancoliei (liedul *Resignation* – 1817, *Abendlied* – 1820) și mai ales colaborării sale intense cu editura prietenului său din Edinburgh (George Thompson), care-i face comanda de a prelucra și armoniza un mare număr de cântece populare scoțiene, irlandeze, galice etc. Concepute pentru una sau două voci, cu acompaniament de trio instrumental (pian, vioară, violoncel), această intensă muncă de prelucrare i-a adus deosebită faimă pe solul insular și i-a asigurat o oarecare liniște materială între anii 1814–1820. Este o epocă în care caietele sale de schițe cuprind și notarea unor cântece populare germane (*Es ritten drei Ritter, Heidenrüslein*) și în care predă Editurii Simrock două Volkslied-uri austriece (*Der liebe Kätzchen* și *Der Knabe von Berge*). Intenția de a compune un grup de *Lieder verschidener Völker,* menționate în carnetele sale din anul 1815, l-a înrudit cu măreția viziunii lui Herder (*Stimmen der Völkern*), dar angrenarea în obsedanta sa creație de cameră și simfonică, precum și suferințele fizice survenite nu i-au dat răgazul de a-și realiza planul. Ceea ce a realizat Beethoven ca legătură a sa cu muzica populară de pe malurile Rinului sau de pe alte plaiuri rămâne încrustat însă în numeroasele pagini ale creației sale instrumentale și orchestrale.

2. Opera Fidelio

Privind lista compozițiilor lui Beethoven – cu sau fără număr de opus – se face remarcat faptul că toate genurile în care a creat acest compozitor genial sunt bogat reprezentate. Există un singur exemplu de unicat: opera. Este drept că întâlnirea sa cu scena a avut loc în repetate rânduri, cu prilejul solicitărilor ce i s-au adresat de a contribui

Scanned with OKEN Scanner

la variate spectacole de balet[63], de piese de teatru, sau Singspiel-uri[64], dar la creația genului de operă, așa cum acesta domina în toate centrele muzicale europene în ultimele două secole, el nu s-a oprit decât o singură dată, „oprire" ce a durat în jur de zece ani și a lăsat în urmă celebra operă *Fidelio* (op. 72).

La început (pe la mijlocul anului 1803 – când apar primele schițe de proiecte muzicale în caietele de lucru) opera s-a numit *Leonora*[65], după titlul ce-l purta melodrama scrisă de Jean Nicolas Bouilly, pe atunci unul dintre cei mai apreciați dramaturgi ai Franței. Să nu se uite că din Franța pornise clocotul revoluționar care încheiase istoria secolului trecut (al XVIII-lea); din Franța venea și înaintarea lui Napoleon către Răsăritul Europei care deschide istoria secolului următor – și tot din Franța veneau valurile de idei inspirate de permanenta amenințare a morții sub ghilotină sau în celulele de închisori, așa cum acestea s-au reflectat în multitudinea de pagini scrise despre eroii timpului, de la Gavroche la Leonora. Este perioada în care opera franceză părăsește universul legendelor antice, ilustrat cu atâta strălucire de Lully și Rameau, ca și fastul sau comicul ce despărțise până nu de mult publicul parizian în două tabere adverse, pentru a se inspira din lupta celor ce mai sperau încă în libertate și fraternitate. Printre aceștia, și cei ce își riscau viața pentru a salva pe cei întemnițați. *Opera salvării* s-a numit acest nou tip de „opera seria" și influența ei nu a întârziat să se răspândească în arta Europei. Austria, cu Viena ei strălucitoare, era departe, este drept, dar Beethoven venea de pe malurile Rhinului, din preajma granițelor franceze și, peste amintirile stratificate în anii lui tineri, începeau să se suprapună decepțiile pe care i le oferea Napoleon – devenit împărat și agresor. Când compune muzica unicei sale opere, admirația sa pentru fostul general se stinsese, așa cum atestă gestul de a fi revenit asupra intenției entuziaste de a-i dedica simfonia *Eroica* de curând creată. Nestăvilitul marș al trupelor noului împărat va învinge armata austriacă la Ulm (20 octombrie 1805), pătrunzând și ocupând câteva săptămâni mai târziu măreața capitală a țării și a muzicii (la 13 noiembrie 1805). În acea vreme celebrul teatru „an der Wien" pregătea tocmai prezentarea în premieră a operei lui Beethoven. Nimeni

63 *Ritterbalett* (1790–91), *Die Geschöpfe des Prometheus* (op. 43 – 1801).
64 *Die gute Nachricht; Die schöne schusterin.*
65 *Leonora* sau *Iubire conjugală.*

nu bănuia pe atunci că vor trece mulți ani până când realizarea ei va ajunge la desăvârșire. Îndelunga aplecare a compozitorului pe partitura unicei sale opere – ca reflectare a dorinței lui de a dărui lumii o oglindă a timpului și, totodată, a marilor lui idealuri – l-a făcut să declare către sfârșitul vieții că „dintre toți copiii pe care i-a avut, acesta a fost cel ce i-a adus cele mai mari dureri" și tot aceasta „a fost cel pe care el l-a iubit mai mult"...

Istoricul acestui „copil mult iubit" a fost într-adevăr deosebit de complicat, figurând printre rarele cazuri în care o lucrare scenică apare în documentele de arhivă cu trei premiere. Prima a avut loc la 20 noiembrie 1805, în sala rece a unei Viene ocupate de militarii francezi, care formau și cea mai mare parte a publicului. Ei poate cunoșteau opera lui Pierre Gaveaux, inspirată tot din melodrama lui Bouilly și purtând același titlu, care încântase publicul burghez parizian încă din anul 1798[66] cu lirismul sau entuziasmul melodic al muzicii. Desigur că receptivitatea lor era departe de înțelegerea limbajului lui Beethoven și a dramaturgiei sale muzicale, ceea ce a condus la o primire rece și la o critică cu totul nefavorabilă în cronicile presei. Decepția lui Beethoven și a marilor săi prieteni muzicieni din Viena a fost de nedescris. Stephan von Breunig – cel mai vechi dintre ei – va încerca să modifice libretul scris de Joseph Sonnleitner (de fapt o traducere a textului lui Bouilly, cu câteva intervenții care priveau mai mult structurarea interioară a operei) iar Beethoven va ceda într-un târziu la rugămințile admiratorilor săi de a reveni asupra unora dintre paginile partiturii, ceea ce a condus la realizarea unei noi versiuni a creației sale. Va avea loc, astfel, cea de a doua premieră a ei – la 29 martie 1806 –, pe aceeași scenă a teatrului „an der Wien", care nu va fi lipsită de oarecare succes. Dar adevărata consacrare a valorii acestei unice opere beethoveniene va fi mult mai târziu, în anul 1814, când – la 23 mai – după o intervenție nouă în dramaturgia scenică realizată de un scriitor talentat – Georg Friederich Treitschke – care va determina o coeziune remarcabilă acțiunii. Nu va trece multă vreme și opera va cunoaște o adevărată glorie internațională, datorată interpretării Wilhelminei Schröter-Devrient, o foarte tânără și talentată cântăreață care o va răspândi pe scenele teatrelor europene.

66 Melodrama lui Bouilly îl inspirase și pe compozitorul italian Ferdinando Paër, opera lui (cu același titlu) făcându-se cunoscută de curând la Dresda, unde Paër era angajat al Curții.

Scanned with OKEN Scanner

Privind în urmă la istoricul complicat al acestei creații, la marele efort ce a solicitat concentrarea compozitorului, declarația sa târzie despre dragostea ce i-o poartă poate fi ușor înțeleasă. Dar indiferent de măsura valorii pe care cele trei librete și adaptarea muzicii la versiunile lor au avut-o, importantă rămâne tulburătoarea vibrație beethoveniană la măreția ideii de jertfă a vieții pentru salvarea unui erou și impresionanta concepție a muzicii pusă în slujba adevărului artistic.

Inspirată din tragediile petrecute în Franța în perioada marii revoluții, acțiunea a fost localizată (pentru a înfrunta cenzura) în Spania, în ambianța inumană a unei închisori de la marginea Sevillei. Guvernatorul ei, Don Pizzaro, cumulează toate atributele abuzurilor de putere imaginabile, de la nedreptatea de a întemnița pe cei ce se împotrivesc nelegiuirilor lui, până la crimă. Noua lui victimă este Florestan, pe care decide a-l omorî cu mâna lui pentru a avea liniștea că nu-i va trăda nedreptatea la inspecția anunțată de conducătorul suprem al orașului. Acest plan stă la baza acțiunii, punând față în față două categorii de personaje, una — reprezentând forța distrugătoare, cealaltă — lupta pentru libertate și adevăr. Este contrastul dintre veșnicele obstacole și aspirația spre fericire care a înaripat mereu fantezia compozitorului în creația sa instrumentală. Iată-l atacând acum complexitatea unui gen în care nu avea experiență, gen pe care va reuși să-l îndrepte către o concepție ce va ilustra începutul unei noi viziuni în evoluția lui. Vechile modele îl mai urmăresc în prezentarea personajelor ce se perindă în primul act[67], când relațiile dintre ele sunt redate pe căi scenic-muzicale ce amintesc modalități specifice Singspiel-ului german. Nu lipsește nici influența stilului de conversație pregătitor al acțiunii (cu recitative și intercalări de ariete), înviorat de curând de arta lui Mozart, din realizarea „numerelor" ce se succed până la intrarea în scenă a personajelor ce întruchipează cei doi poli din ideea operei: Leonora și Don Pizzaro. Deghizată în haine bărbătești și sub simbolicul nume „Fidelio", Leonora — angajată de curând în slujba temnicerului — este eroina ce luptă pentru a salva viața soțului ei (Florestan) închis pe nedrept. Față de eroinele din trecutul operei (desprinse din legendele Greciei antice), față de cele ce vor ilustra jertfa vieții lor în speranța

67 Personaje secundare ca Rocco (paznicul închisorii) și fiica sa Marcelina, care e iubită de păzitorul porții (Jaquino), dar care e atrasă de noul angajat al tatălui său (Fidelio).

iubirii eterne – pe care în curând le va cânta geniul lui Wagner – Beethoven aduce în prim-plan luptătoarea prezentului tragic, care este în același timp și întruchiparea idealului său de fidelitate. Dramatismul cu care compozitorul face prezentarea ei muzicală (recitativ și arie – actul I) deschide cu evidență linia de detașare a sa de stilul de operă convențional, așa cum aceasta se impune și în asprimea partidei gândită pentru Pizzaro. Limbajul vocal-simfonic nu mai are nimic comun cu cel ce anima verva din Singspiel-uri și nici cu cel ce degenerase în virtuozitate pur exterioară în ariile din operele create în ultimul secol, ca și în imediata contemporaneitate a compozitorului. Este un limbaj nou, cu o expresivitate directă ce neglija stilul decorativ sprijinit pe încântare melodică și pe o strălucire interpretativă ce entuziasma publicul de până atunci. Acest fel de expresivitate a muzicii lui Beethoven apare clar diferențiată din momentul în care personajele principale își fac cunoscute sentimentele și atitudinile, cântul Leonorei (arie clădită pe confruntarea dintre revolta împotriva tiranului și iubirea pentru cel asuprit, care-i este soț) sau a celui prin care Pizzaro își afirmă diabolica prezență (cu durități stilistice deliberat marcate) având evidente calități de particularizare. În ceea ce privește cântul coral al întemnițaților, scoși pentru scurtă vreme în curtea închisorii (sfârșitul actului I) și aproape orbiți de lumina soarelui, acesta răsună cu totul altfel față de tratarea corală din operele trecutului. Adevărul dramatic al momentului de fericire azvârlit peste degradarea fizică a celor condamnați la întunecimea celulelor este cutremurător. Cutremurătoare este și confesiunea lui Florestan, personajul până acum ținut în umbră. Disperarea, starea sa de totală prăbușire morală, deschide cel de al doilea act al operei, act deosebit de reprezentativ pentru simfonismul lui Beethoven. Mai întâi în substanța sumbră a muzicii orchestrale care preludiază întâlnirea cu drama asupritului, cu neputința lui fizică de a mai putea impune dreptatea cauzei lui. Este tragedia de mare actualitate în întreaga istorie socială a lumii pe care Beethoven a înțeles să o trateze cu o sinceritate muzicală aspră, detașată de melodismul cultivat în strălucitoarele arii de operă. Urmează acțiunea crudă a gropii pe care cei doi angajați ai lui Pizzaro (Rocco și Fidelio) sunt obligați să o sape în însăși celula condamnatului și a scenei ce afirmă forța morală cu care Leonora își demască identitatea și înfruntă cu pistolul pe temutul guvernator, cel ce încearcă să-i omoare soțul. Trompetele care anunță venirea conducă-

Scanned with OKEN Scanner

torului suprem al regiunii se impun ca o graniță înălțată între acțiunea distrugătoare (ilustrată prin atribute de expresivitate a muzicii ce au șocat receptivitatea publicului din vremea compozitorului) și cea a Binelui, ca principiu suprem al evoluției (ilustrat printr-o concepție clasică de tratare a muzicii finale). Ca în întreg șirul de sonate și cvartete compuse – de la *Patetica* la ultima pagină cvartetistică în care rămân înscrise cuvintele *Es muss sein!* cu simbolicul lor sens filozofic – și mai ales ca în întreg șirul de simfonii care a fost încununat de mărețul imn vocal-simfonic al iubirii dintre oameni, finalul operei readuce supremația echilibrului și a armoniei. Creatorul genial de muzică instrumentală și orchestrală, arhitectul care a imprimat formei de sonată pulsația ei clocotitoare, reușește să dea operei un suflu de viață, cel al propriei sale trăiri interioare. Concepția sa simfonică, așa cum aceasta își afirmase de curând particularitatea în *Simfonia a III-a* (*Eroica*), domină desfășurarea dramaturgiei muzicale, sudând prezența „numerelor închise" preluate din forma modelelor tradiționale, este drept, dar înscrise de el pe linia adevărului dramatic pentru care au pledat prin arta lor Monteverdi, Purcell și nu de mult Gluck. Și tocmai această concepție simfonică, înrădăcinată în exprimarea sa, l-a condus la atribuirea unui rol precumpănitor pentru orchestră, din a cărei tălmăcire muzicală se desprind și se afirmă vocile personajelor în continuă și deplină unitate cu ea. Cele patru uverturi create pentru această unică operă beethoveniană rămân mărturia vie a specificului gândirii sale muzicale. De prima încercare (uvertura *Leonora* nr. 1, niciodată cântată înaintea operei și publicată doar postum – în 1832 – când figurează în lista de opusuri la ultimul ei număr – 138), Beethoven a fost nemulțumit și a compus pentru premiera din 1805 o nouă uvertură (*Leonora* nr. 2 – op. 72-a). Amploarea și tensiunea ei dramatică, asemănătoare celor ce pot deschide muzica unui ciclu simfonic, concentrează datele conflictului dramatic și redă înaintarea lor către echilibrul final. Dar din această viziune simfonică lipsea adâncimea procesului sintetizator specific formei de sonată, ceea ce a nemulțumit din nou logica mereu trează a compozitorului și l-a îndreptat către creația unei a treia uverturi (*Leonora nr. 3 – op. 72-b*), cea care nu lipsește astăzi din repertoriul tuturor orchestrelor din lume. Ascultându-le muzica și comparându-le partiturile, cele două *Leonora* (nr. 2 și 3) sunt gândite în aceeași tonalitate (do major), pornesc pe

aceeași introducere lentă (Adagio) și condensează ecouri din aceleași momente de cumpănă din desfășurarea acțiunii scenice (scena suferinței lui Florestan de la începutul actului II, eroismul Leonorei, semnalele de trompetă care deschid calea către eliberare, înfăptuirea ei finală care cucerește dimensiuni generalizatoare). Ceea ce le deosebește este de găsit în concepția orchestrației, în unele modificări din cursul melodic, în proporția unor secțiuni (din forma de sonată) din rândul cărora Repriza și mai ales Coda cuceresc deosebită amploare în ultima uvertură. Dirijorul Wilhelm Furtwängler a analizat și a transmis într-una din lucrările sale[68] motivul pentru care Beethoven a compus această a treia *Leonoră* pentru reprezentația din 1806, subliniind însemnătatea pe care a avut-o construcția unei creații (cu deosebire forma de sonată) în realizările sale, ca adevărat „imperativ lăuntric".

Conștient de faptul că cele două uverturi ilustrau o sinteză a întregii opere și că substanța lor dramatică, asemenea viitorului poem simfonic, nu se potriveau cu începutul acțiunii scenice (în stil de Singspiel), Beethoven creează cea de a patra uvertură pentru reprezentația din 1814, care se va numi *Fidelio,* după numele nou dat operei. Fără să aibă legătură directă cu muzica ce ilustrează tragismul sau eroismul subiectului, cea de a patra concepție de uvertură aduce contraste între sonorități și idei și o anumită vervă muzicală ce realizează legătura cu scena de deschidere, în care personajele secundare ale operei își prezintă sentimentele lor. Deosebită prin denumire, prin tonalitate (mi major), prin materialul ei muzical, uvertura *Fidelio* (op. 72-c) este cea care deschide reprezentarea operei până în zilele noastre, în timp ce uvertura *Leonora III,* acea „lucrare uriașă", cum o definește Furtwängler – se cântă de obicei înaintea ultimului tablou al actului final, ca pagină simfonică ce concentrează esența dramei și poate preludia măreția concluziei vocal-simfonice, ca nou omagiu pe care Beethoven îl aduce prin muzica sa ideii moralizatoare.

Preluând din tradiție structurarea operei pe desfășurarea unor numere „închise" (de sine stătătoare), iar din contemporaneitate noul tip de „operă a salvării" lansat de opera franceză postrevoluționară, Beethoven are meritul de a fi prefigurat, prin concepția sa simfonică, drama muzicală modernă. O concepție ce i-a asigurat unitatea și

68 Wilhelm Furtwängler: *Pagini de jurnal,* București, Ed. Muzicală, 1987, p. 49-50.

Scanned with OKEN Scanner

cursivitatea discursului muzical complex, în care partidele vocale – cu oarecare caracter instrumental și acestea – se integrează convingător ideii de acțiune. Departe de convenționalismul modelelor existente, compozitorul valorifică stilul recitativ și al declamației expresive, neglijând încântarea melodică și efectele de virtuozitate ce aduceau furtuni de aplauze. Expresivitatea evocatoare a stilului său, cu mult prea directă pentru un public ce continua să fie captivat de supremația forței melodice și de performanțe interpretative, a contribuit la umbra care a învăluit valoarea muzicii la primele reprezentații, dar a deschis în schimb calea către opera romantică. De la Carl Maria von Weber până la Wagner, muzicienii vor surprinde și vor elogia geniul lui Beethoven, concentrat și în partitura acestui unic model al său.

3. Cantata, Oratoriul, Missa

Cantata a fost genul care a contribuit deseori la impunerea unor nume de compozitori, printre care poate figura și cel al tânărului Beethoven, care a avut prilejul să compună două asemenea lucrări, una după alta, în anul 1790: una funebră – *La moartea împăratului Joseph II* – și alta de slavă: *La încoronarea lui Leopold II.* Fiecare dintre cele două cantate (pentru soliști, cor și orchestră) anunțau două dintre trăsăturile ce vor marca arta compozitorului: melancolia gravă (în prima), măreția biruinței (în cea de a doua). „Totul este Beethoven, absolut totul" – va spune Johannes Brahms în anul 1865, când va avea prilejul să asculte prima cantată beethoveniană. „Chiar dacă nu ar fi figurat nici un nume pe afiș, acesta nu ar fi fost greu de ghicit..." aprecia în continuare acest reprezentativ urmaș al său.

Compoziții pentru soliști, cor și acompaniament orchestral (sau pianistic) va mai compune Beethoven și în perioada maturității sale trăită la Viena, dar fără ca acestea să mai aibă legătură cu evenimentele de la Curtea imperială. El va cânta poezia naturii (*Meeresstille*, op. 112, concepută pentru cor la patru voci și orchestră) și prietenia (*Bundeslied*, op. 122) inspirându-se în ambele creații din poezia lui Goethe; va cânta patria (*Germania* – pentru voce de bas, cor și orchestră) și pacea (*Der glorreiche Augenblick*, op. 136, cu prilejul congresului de la Viena din 1814); va plânge moartea timpurie a contesei Pasqualati (în *Cântecul elegiac* op. 118, pentru voce și acompaniament de cvartet de coarde,

Scanned with OKEN Scanner

creat tot în 1814 și dedicat contelui Pasqualati) și mai ales pe cea a prietenului și binefăcătorului său (în *Lobkowitz-Kantate* pentru sopran, cor și pian) din anul 1823. În concepție vocal-simfonică a compus Beethoven și unele pagini destinate muzicii de scenă (cum ar fi corul final din *Die weihe des Hauses*, cu solo de soprană și acompaniament orchestral) sau aparținând creației concertante — cum apare în *Fantesia pentru pian, cor și orchestră* (op. 80), în al cărui final intervine corul pe o melodie pe care compozitorul a mai folosit-o în liedul *Gegenliebe* și pe care o va mai folosi în genialul final al *Simfoniei a IX-a.*

Spre deosebire de cantată, prezentă mai des și cu variate destinații în șirul realizărilor lui Beethoven, *oratoriul* apare doar o singură dată în lista sa de creație (în anul 1803) sub titlul *Christus am Olberg* (op. 85). Faptul că este o lucrare creată de compozitor în perioada ce a urmat crizei sufletești trăite în toamna anului 1802 (criză oglindită în Testamentul de la Heiligenstadt) conduce la interpretarea unui refugiu al său în paginile Bibliei. Și poate că momentul rugăciunii lui Iisus de pe *Muntele măslinilor,* în care a recunoscut nemărginita tristețe a propriei sale stări sufletești, i-a dat puterea să revină la încrederea în sensurile vieții. Această încercare a sa de a reda subiectul sfânt prin complexitatea limbajului specific oratoriului nu s-a impus ca o reușită. Beethoven a fost conștient de limitele dramaturgiei muzicale a acestei noi creații, deși prima ei audiție din cadrul „Academiei" din 5 aprilie 1803 (o dată cu cea a *Simfoniei a II-a* și a celui de al treilea *Concert pentru pian și orchestră*) a fost bine primită de publicul vienez. Fără să mai fi revenit asupra partiturii, el își va demonstra știința și arta în cele două Misse ale sale, compuse la mare distanță una de alta: *Missa în do major* (op. 86) — în 1807 și *Missa în re major* (op. 123) — între anii 1819—1823, deci în perioada în care a fost creată și muzica *Simfoniei a IX-a* cu care se înrudește nu numai prin tonalitate (*Missa* fiind în re major și *Simfonia* în re minor), dar mai ales prin măreția nemaiîntâlnită până atunci a mesajului lor.

Din caietele de schițe lăsate în urmă de compozitor s-a dedus intenția sa de a mai compune și o a treia missă (în do diez), dar prins în eforturile creatoare ce au urmat *Simfoniei a IX-a* (ultimele Cvartete) proiectul nu a mai putut fi îndeplinit. Ceea ce este demn de semnalat în legătură cu această intenție creatoare este faptul că Beethoven ar fi dorit să apeleze la o formație orchestrală restrânsă (lemne, orgă) — așa

Scanned with OKEN Scanner

cum apare în schițele făcute de el pentru prima parte a lucrării (*Kyrie*) – concepție ce dezvăluie o tendință de purificare a complexității pe care o prezintă orchestrația *Missei în re major.*

Din rândul tuturor creațiilor vocal-simfonice inspirate de textele credinței creștine, cea care ilustrează mai mult gândirea lui Beethoven – ca sinceritate religioasă și ca măiestrie – rămâne fără îndoială *Missa în re major*, opus 123, cunoscută în toată lumea sub denumirea de *Missa Solemnis.* Din primele luni ale anului 1819 și până la mijlocul anului 1823, marele compozitor al acelor vremi și al tuturor timpurilor și-a dedicat poate cea mai mare parte a forței sale creatoare realizării unei muzici menite să întovărășească oficierea slujbei religioase duminicale din biserica romano-catolică. Ceea ce a ținut în loc atâta timp munca sa artistică nu pare a fi fost numai faptul că pe șantierul său de lucru se aflau și alte creații (ultimele sonate pentru pian, ultima simfonie), ci mai ales frânele pe care i le punea plasarea gândirii sale în mijlocul credincioșilor din biserică și nu în rândul celor ce oficiau. De aici, desigur, caracterul laic al muzicii, dimensiunile ei neobișnuit de mari, aspecte ce au făcut ca splendoarea rară a acestei creații, pe care compozitorul a considerat-o drept capodopera vieții sale, să nu poată fi auzită multă vreme decât în sălile de concert. Și aceasta de la bun început, când publicul vienez a avut prilejul să o aplaude (doar fragmentar). Era în cadrul celebrei „Academii" din 7 mai 1824, când afișele anunțau trei noi lucrări realizate de cel mai de preț compozitor al Vienei. Între cea care deschidea programul concertului (uvertura *Inaugurarea casei* op. 124) și cea care îl închidea (*Simfonia a IX-a*) figurau *trei imnuri cu soliști și cor* care nu erau altceva decât *Kyrie, Credo* și *Agnus Dei* din noua sa Missă, ceea ce a însemnat, de fapt, unica posibilitate admisă de arhiepiscopul capitalei austriece ca parte din muzica ei să poată fi cunoscută.

Inițial această creație vocal-simfonică a fost destinată slujbei de înscăunare ca arhiepiscop de Olmütz a ducelui Rudolph, elevul, prietenul și ocrotitorul compozitorului. Lui i-a fost trimisă partitura autografă la 19 martie 1823, căreia Beethoven i-a mai adăugat ulterior diferite împliniri până la forma definitivă din mijlocul anului 1824. Schițele ce i-au precedat lucrul atestă faptul că Beethoven intenționa să o compună în spiritul slujbelor sacre duminicale. Dar odată cu începutul de fixare a muzicii pe portativele partiturii, el a părăsit

Scanned with OKEN Scanner

legătura cu rigoarea dogmelor împământenite în ceremonialul catolic, alunecând într-o tendință de reliefare a sentimentelor cuprinse în fondul religios. Se impune și în această creație – ca în toate genurile în care geniul lui și-a lăsat urma – finalitatea actului său artistic, cea de a comunica semenilor săi din razele divinității relevate lui, așa cum reiese din scrisoarea pe care el a trimis-o arhiducelui Rudolph în luna august a anului 1824. Ascultând doar vocea sa interioară, Beethoven creează o lucrare ce poate fi considerată drept un al doilea testament al său (după cel de la Heiligenstadt), prin substanța ei emoțională subiectivă. *Vom Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen* (în traducere: „pornite din inimă, întoarcă-se la inimă"), subliniază cuvintele ce apar pe frontispiciul primei părți a manuscrisului autograf (*Kyrie*), traducând natura romantismului său religios, un „motto" ce ar putea figura pe cea mai mare parte a partiturilor sale.

Urmărite pe desfășurarea ritualului romano-catolic (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei), actele *Missei Solemnis* prezintă o desăvârșită unitate de stil și mai ales o impresionantă unitate între cuvânt (idee) și muzică. Pe repetarea acordului tonalității re major și liniștea ce-i urmează se înfiripă o introducere orchestrală ce anunță ruga vocilor omenești: „Doamne miluiește!" (*Kyrie eleison*). O puternică vibrație interioară conduce înălțarea rugii (așa cum cere compozitorul în indicația de expresie alăturată celei de tempo: „Assai sostenuto *mit Andacht*" – în traducere: „cu reculegere"). Invocația adresată Tatălui este cuplată cu cea către Fiu (*Christe eleison*), plasată în secțiunea centrală a formei A-B-A. Muzica se menține în tonuri stinse (piano și pianissimo), cu rare, foarte rare, incursiuni în îndrăzneala unor sonorități puternice.

Cea de a doua parte – *Gloria* – apare ca o demonstrație a simfonismului lui Beethoven, a concepției cu care el a reușit să învingă dificultățile create de multitudinea ideilor cuprinse în textul liturgic. O adevărată unitate de granit este creată prin străjuirea realizată de intonațiile de fanfară ce glorifică măreția divină. Vocile preiau ideea de rând, adunându-se doar în momente de reculegere (pe cuvintele „Adoramus", „Laudamus", „Glorificamus"). Un subiectivism romantic învăluie sentimentul de recunoștință („gratias agimus") într-o orchestrație de rară inspirație – declanșată de clarineți și fagoți, peste pedale de orgă – cu apogeu în evocarea intensei dureri omenești (pe

Scanned with OKEN Scanner

cuvintele „qui tollis") preludiată din nou de intonațiile suflătorilor de lemn (clarineți-fagoți). Momente de strălucitoare glorificare alternează cu cele ale durerii, într-o tratare stilistică apropiată celei specifice genului de operă în ceea ce privește expresivitatea melodică atribuită glasurilor din cvartetul vocal (în parte sau în ansamblu), ca și măreției corale ce poartă sensurile neliniștite ale textului (concomitent sau alternativ cu orchestra). Valurile simțămintelor de recunoștință se revarsă toate în glorificarea lui Beethoven din Fuga ce încununează muzica acestei părți, pe o întindere generoasă.

Partea a treia — *Credo* — urmărește textul ce reprezintă declarația de recunoaștere a „Sfintei Treimi" (Tatăl, Fiul, Sfântul Spirit) și a bisericii creștine de către credincioși. Religiozitatea lui Beethoven se afirmă de la început prin cuvântul *Credo*, rostit răspicat (forte) de vocile omenești în ritmul unei înaintări glorioase (Allegro ma non troppo). Caracterul ferm al crezului creștin este întretăiat de muzica lirică a secțiunii ce corespunde textului privitor la bunătatea divină, care „propter nostram salutem" (pentru a noastră mântuire) s-a coborât din ceruri. Taina întrupării lui Isus i-a inspirat lui Beethoven o pagină de rară frumusețe, încredințată cvartetului vocal (din rândul căruia se desprinde cântul tenorului, îngânat tainic de cor și orchestră). Evocarea Sfântului Spirit și a Fecioarei Maria în textul ce ilustrează întruparea lui Iisus este învăluită de imaginea purității pastorale, imagine ce contrastează impresionant cu tragismul răstignirii lui. O îndelungă tânguire a mulțimii însoțește drama creștină până la capăt, când din adâncurile tăcerii (ce evocă mormântul sfânt) izbucnește marea veste a Învierii. Geniul lui Beethoven se manifestă zguduitor în realizarea contrastului dintre imagini, dintre sublimul tainei și jubilația creștinătății. Nici „Judecata de apoi" anunțată de tromboni, trompete, timpani, nu mai poate stăvili iureșul fericirii celor ce cred în răsplata cerească. Cuvântul „Credo" se repetă din nou jubilator pe motivul afirmării lui, preluat din voce în voce, din ansamblu în ansamblu, înaintând și adunându-se într-o continuă creștere emoțională. De pe culmea ei începe limpezimea finală a acestei părți mediane. O monumentală Fugă concentrează aspirația creștină spre „viața veșnică ce va să vină („vita venturi saeculi" într-o sonoritate grandioasă (fortissimo), din care nu lipsesc nici mărturiile de credință profundă, intonate liric (cvartet vocal), totul cristalizându-se într-un înălțător unison coral-orchestral pe cuvântul

Scanned with OKEN Scanner

„Amen". Muzica Fugii este încununată de o ultimă rugăciune, cântată de vocile soli și îngânată stins (pianissimo) de cele corale, postludiu ce cucerește glasurile orchestrei, terminând strălucitor pe rostirea ultimului „Amen".

După muzica acestui vast poem inspirat de textul crezului creștin, urmează cea de a patra parte a slujbei duminicale – *Sanctus.* Este una dintre cele mai nobile pagini lente (Adagio) compuse de Beethoven. În registrul grav (orgă, corzi grave, fagoți, clarineți), sonoritate stinsă (pianissimo), cu reculegere („Mit Andacht" – cum cere indicația de expresie) și în coloritul sumbru al tonalității *si minor,* vocile soli, doar ele, rostesc în mezzavoce cuvântul *Sanctus* al meditației liturgice, moment ce conduce la o jubilație polifonică grandioasă. Pe cuvântul *Osana* (provenit din latinescul „Hosanna", care înseamnă „slavă") se glorifică actul prefacerii ce se săvârșește în ceremonialul slujbelor duminicale al tuturor bisericilor creștine. Când vocile omenești încetează să mai cânte – pentru că actul prefacerii din altar este mai presus de ceea ce cuvântul poate exprima – doar câteva instrumente mai însoțesc săvârșirea tainei, dar și acestea se sting, lăsând doar unei singure viori rolul de a urca spre înălțimile cerești (reflectat într-o linie melodică ce înaintează până la limitele registrului înalt al instrumentului). Felul în care Beethoven a realizat această pagină lirică, precum și ideea de a fi cuplat momentul *Sanctus* cu cel din *Benedictus* al slujbei romano-catolice au răspuns vibrației profund romantice a credinței sale religioase. Lipsit de bucuria auzului, el pare a fi fost împuternicit să străbată peste simțuri și să dăruiască semenilor săi o punte evlavioasă către dumnezeire. Purtători ai simțământului pios, soliștii cvartetului vocal se alătură cântului viorii cu avânturi ce antrenează glasurile mulțimii (cor, orchestră) în sonorități ample (fortissimo), reflectând veneratia lumii creștine.

Urmează partea intitulată *Agnus Dei* (în traducere: „miel al lui Dumnezeu"), ultimul act al Missei. Beethoven părăsește coloritul eterat al muzicii din partea anterioară pentru a readuce imaginea suferinței omenești. Sonoritățile coboară în registrul grav, și câteva acorduri sumbre (fagot, corni) pregătesc tristețea cântului purtat de vocea basului desprinsă din cvartetul vocal, în tonalitatea si minor și în mișcarea Adagio pe care debutase și muzica din „Sanctus". Este momentul implorator „Miserere", când voce după voce se alătură pentru a înălța

Scanned with OKEN Scanner

ruga supremă a omenirii: *Dona nobis pacem!* De la tonurile războinice, amenințătoare (trompete, timpani), prin care este ilustrată calea spre nefericire și distrugere, la cele ale rugii ce imploră pacea, muzica reflectă participarea compozitorului la drama umană dintotdeauna și marea înălțime a mesajului său, așa cum va impune și concluzia următoarea sa creație – *Simfonia a IX-a*. Și, dacă Beethoven va simți nevoia să introducă vocea omenească într-un gen orchestral consacrat (așa cum va apare în finalul ultimei sale simfonii, pentru a avea siguranța înțelegerii depline a apelului său la sentimentul iubirii dintre oameni), nu este de mirare că el și-a manifestat libertatea de exprimare a gândului într-o creație ce avea finalitatea de a întinde o punte de legătură între om și divinitate. Asemenea lui Michelangelo, a cărui artă apare mereu dominată de elementul uman, Beethoven creează muzica ultimei sale Misse din viziunea omului ce slăvește pe Dumnezeu (*Gloria, Sanctus*) și-i imploră ocrotirea (*Kyrie, Agnus Dei*). Sub acest aspect, al substanței religioase, muzica lui Beethoven se apropie mai mult de textul liturgic față de creațiile anterioare, compuse sub înrâurirea canonizării bisericești. Vibrația ei de sinceritate n-a fost admisă în ceremonialul catolic – așa cum s-a menționat – după cum a condus și la păreri contrare (ca cele ale lui Romain Rolland, ale lui W. Riezler) după care profunzimea gândurilor religioase beethoveniene nu poate fi supusă aplauzelor unui public de concert, cu o componență atât de eterogenă. Indiferent de pe ce poziție este comentată creația acestei lucrări – laică sau bisericească – *Missa Solemnis* este unul din marile modele de „ars nova" în istoria creației vocal-simfonice. Fără a fi părăsit tradiția și a se fi îndepărtat de arta polifoniștilor clasici – cea a lui Palestrina, Bach, Händel – Beethoven își exprimă simțămintele sale religioase prin prospețimea unui stil încărcat de îndrăzneli expresive, așa cum acestea apar în toate genurile în care a compus în ultima parte a vieții (în ultima simfonie, în ultimele sonate și mai ales în ultimele cvartete). Comun le este tuturor acestor ultime mărturii de geniu spiritul liber în exprimarea dezbaterilor ce survin între idei, dintre care cele dintre real și ideal domină cu autoritate. Aplicate la creația *Missei în re major*, dezbaterile se sprijină pe deosebirea ce există între ideea de măreție pe care o are principiul Binelui (Dumnezeu) și micimea omenească, între strălucirea cerească și nefericirea pământească pe care a cunoscut-o și Iisus în sfânta sa trecere prin viață, așa cum este ilustrat în muzica din „Credo" a

lucrării. Și, ca întotdeauna, procesul dramaturgiei muzicale beethoveniene conduce la echilibru. Sentimentul încrederii în ocrotirea dumnezeiască este cel ce încununează lanțul de imnuri și de rugăciuni vocal-simfonice, într-o realizare artistică ce se impune ca un nou miracol din istoria muzicii (după cel fixat de copilul Mozart), având în vedere starea unui compozitor care-și pierduse cu desăvârșire auzul. O mare diversitate de procedee polifonice – de la imitații și expuneri fugate, la complexitatea Fugilor finale – împletesc arta contrapunctică cu expresivitatea proceselor modulatorii a stilului armonic și cu rafinamentul orchestrației, apropiat mai mult de limbajul operei decât de cel vocal-simfonic bisericesc. În acest sens, Beethoven își sprijină deseori concepția instrumentației pe reliefuri timbrale neobișnuite în muzica liturgică, solicitând fie glasul unei singure viori, pentru a purta până la limitele registrului ei înalt lirismul textului sacru (în *Sanctus,* în *Benedictus*), fie ale unor instrumente grave (contrafagot, tromboni) pentru a întări coloritul câtorva momente sumbre din derularea textului, fie rezonanțe de fanfară (lovituri de timpani, semnale de trompete) pentru a sugera realitatea luptelor dintre oameni (*Agnus Dei*) și a pregăti sensul și intensitatea rugii vocal-simfonice finale pe textul *Dona nobis pacem.*

Privită în cronologia lucrărilor, *Missa Solemnis* anunță înălțimea *Simfoniei a IX-a* (care-i urmează îndeaproape), fiind considerată de compozitor drept capodopera vieții sale. „Ich hatte sie für mein grösstes Werk" – scria el aditorului Schott imediat după terminarea *Simfoniei în re minor.* Cu toate acestea, el nu s-a putut bucura nici de publicarea acestei creații (realizată imediat după moartea sa) și nici de posibilitatea de a fi asistat la audiția ei integrală. Asemenea eveniment muzical a avut loc departe, la Petersburg, unde monumentala lucrare vocal-simfonică beethoveniană a răsunat în concertul din 18 aprilie 1824, datorită inițiativei pe care a avut-o principele rus Nicolae Galitzin. Cea de a doua prezentare integrală a muzicii ei va avea loc post-mortem (la 23 iunie 1830), inițiată și condusă de Johann Vincenz Richter (în orășelul Warnsdorff).

Ceea ce este important de subliniat, la încheierea considerațiilor făcute în legătură cu valoarea istorică a acestei impresionante Misse, este faptul că ea face parte din arta gigantică finală a vieții compozitorului, o artă izvorâtă din totala sa izolare de lume. Auzul minții sale, mereu treaz, l-a condus la perfecțiunea și expresivitatea mare a stilului său, dar deasupra acestui ghid mental ce a condus creația ultimelor sonate pentru

Scanned with OKEN Scanner

pian, a ultimei simfonii și a ultimelor sale cvartete de coarde, se simte sprijinul inspirației pe vibrația unei mari sincerități religioase și pe noblețea sentimentului de solidaritate cu nefericirea omenească. În această privință, ultima Missă compusă de Beethoven nu are model de comparație preexistent.

*

* *

Pentru a pătrunde în suferința ce a însoțit cea mai mare parte a vieții lui Beethoven, cercetătorii au parcurs filă cu filă, rând cu rând, din cele scrise de mâna sa în valoroasele „caiete de conversație" păstrate cu sfințenie la Staatsbibliothek din Berlin. Sunt documente neprețuite, care — începând cu anul 1819 — au înregistrat răspunsurile date de el celor ce-l întovărășeau, precum și diferitele sale întrebări. Din lectura lor anevoioasă, împovărată de un scris presărat cu abrevieri și destul de neciteț (din cauza grabei și a unor poziții incomode) se pot desprinde sentimente ce i-au dominat ultimul deceniu al vieții. Grija părintească pentru nepotul său Karl apare cel mai des. Socoteli bănești în legătură cu acest tânăr sau cu problemele casnice, diferite programări de obligații nesoluționate alternează cu însemnări muzicale, reflectând prezența unor preocupări chinuitoare, departe de ceea ce se zămislea necontenit în gândirea sa interioară. Despre asemenea trăiri necuprinse în celebrele *Konversationshefte* vorbesc însă paginile creațiilor sale, oglindind înțelepciunea din ce în ce mai gravă a anilor târzii, cu deosebit relief pentru prețuirea nemărginită a vieții — așa cum se poate desprinde din muzica ultimelor sonate și cvartete, a ultimei Misse, a ultimei Simfonii. Și dacă Johann Baptist Cramer (1771—1858) — pianist cunoscut, educat în spiritul muzicii lui Bach și Händel — lansase la cumpăna dintre veacuri (imediat după ce ascultase *Cvartetele* opus 18) celebra frază consolatoare: *Iată omul care ne va mângâia de pierderea lui Mozart,* astăzi, după trecerea a două veacuri de la acel moment, se poate spune că muzica întregului secol al XIX-lea nu a fost altceva decât reflectarea aspirației supreme pe care au avut-o toți marii creatori ai erei romantice de a împlini măreția operei lăsate moștenire de geniul marelui lor înaintaș.

București, 30 dec. 1993

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Abbiati, Franco	*Storia della musica,* Milano, 1946
Albert, Hermann	*Joseph Haydns Klavierwerke,* Leipsig, Ed. Breitkopf und Härtel, 1920
Albert, Hermann	*W.A. Mozart,* Leipzig, Ed. Breitkopf und Härtel, 1921
Adam, Adolphe	*Derniers souvenirs d'un musicien,* Ed. M. Lévy, Paris, 1889
Alșvang, A.	*Beethoven,* București, Ed. Muzicală, 1960
Ambros, August-Wilhelm	*Geschichte der Musik,* Breslau, Lenkart, 1862–1878
Avachian, Garabet	*Cadențele lui George Enescu la Concertul nr. 7 pentru vioară și orchestră de Mozart,* București, Revista „Muzica" nr. 6, 1956
Bentoiu, Pascal	*Imagini și Sens,* București, Ed. Muzicală, 1971
Bentoiu, Pascal	*Deschideri spre lumea muzicii,* București, Ed. Muzicală, 1973
Berger, Wilhelm Georg	*Ghid pentru muzica instrumentală de cameră,* București, Ed. Muzicală, 1965
Berger, Wilhelm Georg	*Muzica simfonică* (barocă-clasică), București, Ed. Muzicală, 1967
Berger Wilhelm Georg	*Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy,* București, Ed. Muzicală, 1970
Berger, Wilhelm Georg	*Clasicismul de la Beethoven la Bach,* București, Ed. Muzicală, 1990.
Berlioz, Hector	*Simfoniile lui Beethoven,* București, Ed. Viața Românească.

"Pentru o scurtă durată, anul 1787 îi reunește la Viena pe Haydn, Mozart și Beethoven. Joseph Haydn (1732-1809) avea la acea dată 55 de ani și se afla în pragul gloriei... Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) scrisese până la această dată cea mai mare parte a imensei sale creații, având 31 de ani, iar Ludwig van Beethoven (1770-1827), în vârstă de 17 ani, venise la Viena pentru perfecționarea măiestriei componistice. În 1792, când Haydn (venind de la Londra) și Beethoven (venind de la Bonn) se întorc la Viena, nu mai găsesc nici cel puțin mormântul lui Mozart. Luceafărul Vienei fusese îngropat în groapa comună..."

Wilhelm Georg Berger

"Geniul lui Mozart trece ca o cometă, într-o străfulgerare unică, peste firmamentul muzicii clasice. În el pare că arde întreg trecutul, cu o lumină incandescentă ce va stărui de-a pururi peste orice devenire..."

Tudor Ciortea

"Beethoven - iată omul care ne va mângâia de pierderea lui Mozart".

Johann Baptist Cramer

"... Fie ca sacrificiile ultimelor cinci decenii din istoria culturii românești să readucă lumina dreptății și a iubirii cântate de Beethoven în ultima pagină a simfoniilor sale; fie ca forța realizărilor acestui creator fără auz să-și poarte în veci semnificația naturii ei divine."

Ioana Ștefănescu

ISBN 973-9155-54-5

Scanned with OKEN Scanner